

QUADERNI d'italianistica

Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies
Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes



EDITOR — DIRECTEUR

Antonio Franceschetti (*Toronto*)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS

Lloyd Howard (*Victoria*) **Gabriele Niccoli** (*Waterloo*)

Maria Predelli (*McGill*) **Olga Pugliese** (*Toronto*)

Massimo Verdicchio (*Alberta*)

BOOK REVIEW EDITOR — RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS

Corrado Federici (*Brock*)

BUSINESS MANAGER — DIRECTEUR ADMINISTRATIF

Manuela A. Scarci (*Toronto*)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF

K. Bartlett (*Toronto*)

H. Izzo (*Calgary*)

M. Ciavolella (*U.C.L.A.*)

I. Lavin (*I.A.S. Princeton*)

S. Ciccone (*U.B.C.*)

J. Molinaro (*Toronto*)

G. Clivio (*Toronto*)

H. Noce (*Toronto*)

A. D'Andrea (*McGill*)

P. D. Stewart (*McGill*)

D. Della Terza (*Harvard*)

W. Temelini (*Windsor*)

J. Freccero (*Stanford*)

P. Valesio (*Yale*)

S. Gilardino (*McGill*)

C. Vasoli (*Firenze*)

E. Zolla (*Roma*)

COPY EDITING — RÉVISION:

Salvatore Bancheri (*Toronto*)

Claire La Vigna (*Toronto*)

Dennis J. McAuliffe (*Toronto*)

Antonio Rossini (*Toronto*)

*DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE
BIBLIOTECA DI Quaderni d'italianistica:*

Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

Executive of the Society — Executif de la Société 1996-1998

President-Présidente: **Guido Pugliese** (*Toronto*)

Vice-President-Vice Président: **Vera Golini** (*St. Jerome's*)

Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: **Roberta Sinyor** (*York*)

Past President-Président sortant: **Maddalena Kuitunen** (*Toronto*)

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Cover: **H. Fudemoto**

Typeset by **Frances Koltowski** (*Toronto*)

QUADERNI d'italianistica

Vol. XIX, No. 1. Primavera 1998

ARTICOLI

GIUSEPPE NAVA

In Memoriam

Ricordo di Sandro Briosi

5

FEDERICA BRUNORI DEIGAN & ELISA LIBERATORI PRATI

"L'emme del vocabol quinto": Allegory of Language, History, and Literature in Dante's Paradiso 18

7

MARIO D'ALESSANDRO

*Tasso's Discorso dell'arte del dialogo
and the Problem of Res and Verba*

27

JOHN MASTROGIANAKOS

*Metaphors and Fictions of Self-Preservation
in Il berretto a sonagli and Il giuoco delle parti*

41

MICHELA MESCHINI

*Tra storia e finzione: il gioco del tempo nella narrativa
di Antonio Tabucchi*

71

NOTE E RASSEGNE

PAOLO FASOLI

Nota su antichi testi aquilani

93

FRANCESCO GUARDIANI E ANTONIO ROSSINI

*Un'apologia del Marino ex cathedra:
L'orazione di Paganino Gaudenzi (1595-1649)*

101

PICCOLA BIBLIOTECA

Dante Alighieri

Dante's "Monarchia". (Mary Alexandra Watt)

133

Francesco Petrarca

*"La lettera del Ventoso" Familiarium Rerum Libri IV, 1.
(Dennis McAuliffe)*

135

Alberto Casadei

*La fine degli incanti: vicende del poema epico-cavalleresco
nel Rinascimento. (Antonio Ricci)*

136

Ezio Bolis

L'uomo tra peccato, grazia e libertà nell'opera di Paolo Segneri SJ

(1624-1694). <i>Emblema di un approccio "pratico-morale" alla teologia.</i> (Andrea Fedi)	139
Carlo Goldoni	
<i>La Locandiera.</i> (Ernesto Virgulti)	144
Umberto Mariani	
<i>Per un Manzoni più vero.</i> (Guido Pugliese)	148
Rino Caputo	
<i>Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell' opera di Pirandello.</i> (Manuela Gieri)	150
Thomas Erling Peterson	
<i>Alberto Moravia.</i> (Corrado Federici)	152
Cristina Della Coletta	
<i>Plotting the Past. Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction.</i> (John Mastrogianakos)	155
Ezio Raimondi	
<i>Conversazioni. Una speranza contesa.</i> (Alessandro Martini)	159

SCHEDE

(a cura di Antonio Franceschetti e Antonio Ricci)	165
---	-----

Wilhelm Pötters, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*; Zygmunt G. Barański and Patrick Boyde, eds., *The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*; Franco Masciandaro, *La conoscenza viva: Letture fenomenologiche da Dante a Machiavelli*; Giuseppe Monorchio, *Lo specchio del cavaliere: il duello nella trattatistica nell' epica rinascimentale*; Paolo Cherchi, ed., *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*; Michele Dell'Aquila, ed., *Lecture leopardiane / III ciclo*; Luisetta Elia Chomel, *D' Annunzio. Un teatro al femminile*; Maria Bendinelli Predelli - Antonio Andreoni, *Piccone e poesia. La cultura dell' ottava nel poema d' emigrazione di un contadino lucchese*; Antonio Gramsci, *Critica letteraria e linguistica*; Pasquale Verdicchio, *Bound by Distance: Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora*; Vincenzo Binetti, *Cesare Pavese: una vita imperfetta. La crisi dell' intellettuale nell' Italia del dopoguerra*; Franco Zangrilli, *Il fior del ficodindia. Saggio su Bonaviri*.

Quaderni d'italianistica appears twice a year (Spring/Fall), and publishes articles in English, French or in Italian. Manuscripts should not exceed 30 type-written pages, double spaced and should be submitted in duplicate: the original and one photocopy. In preparing manuscripts, contributors are requested to follow the *new MLA Style Sheet*.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année (printemps/automne), et publie des articles en anglais, en français ou en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiés à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire: l'original et une photocopie. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du *MLA Style Sheet nouveau*.

Manuscripts to be considered should be sent to:

Les manuscrits soumis doivent être adressés à:

Francesco Guardiani
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1J6

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Konrad Eisenbichler
Victoria College PR317
University of Toronto
73 Queen's Park Crescent
Toronto, Ontario
Canada M5S 1K7

Abonnement	-	Subscription	Canada/USA	Institutions
an	1	year	\$25.00	\$30.00
ans	2	years	\$40.00	\$52.00
ans	3	years	\$55.00	\$75.00


Please direct all other queries or correspondence to:

Veuillez adresser toute autre correspondance d'affaires à:

Manuela A. Scarci
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1J6

Other countries add \$8.00 per year for mailing and handling. Cost of a single issue is \$15.00 (please specify the issue). N.B. Members of the Society will automatically receive the journal which is included in the \$40.00 annual membership.

Autre pays ajouter 8\$ par année pour les frais de poste. Pour un numéro spécifie, le prix est 15\$. N.B. L'adhésion à la Société, taux de 40\$ par année, donne droit à la réception de la revue.



Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

In Memoriam

Ricordo di Sandro Briosi

Quando Sandro Briosi nella seconda metà degli anni Ottanta approdò a Siena, provenendo dall'Olanda, dove aveva insegnato per un decennio all'Università di Groningen, era ormai uno studioso maturo e noto, all'estero e in Italia, per i suoi studi sulla letteratura del primo Novecento, da Renato Serra a "Solaria" a Elio Vittorini, e sulle figure della scrittura, dalla metafora al simbolo. Formatosi nell'intensa vita culturale della Milano degli anni Sessanta, quando una forte tensione conoscitiva percorreva gli studi universitari, i circoli culturali e le stesse case editrici, all'insegna dei rapporti con la cultura contemporanea francese, ed europea in genere, dell'interdisciplinarietà e dell'intervento militante, Sandro vi aveva assorbito quell'interesse per la fenomenologia, intesa come assidua analisi critica di esperienze e di metodi, che, costantemente aggiornato e arricchito, rimarrà l'orizzonte dei suoi studi fino agli ultimi anni e ispirerà i suoi libri su Sartre. Il lungo soggiorno olandese, intervallato da lezioni e conferenze in università americane e canadesi, aveva accentuato l'orientamento teorico delle sue ricerche letterarie, senza peraltro offuscare in lui il senso della storicità dei fenomeni letterari. Il reinserimento nella situazione italiana non si presentava facile, per di più in una città per lui nuova: eppure Sandro lo affrontò con una carica di ottimismo della volontà, di passione per l'insegnamento e di voglia di fare, che lo portarono a impegnarsi a fondo nella costruzione d'una rete di rapporti internazionali in favore dell'Università di Siena attraverso i progetti Erasmus della Comunità Europea. Contemporaneamente Sandro si prodigava nel lavoro di ricerca e d'insegnamento, dimostrando una disponibilità non comune nei rapporti con gli studenti, dedicando molta parte del suo tempo all'organizzazione didattica dell'italianistica e alla direzione del Dipartimento di Filologia e critica della letteratura, e infine costruendo un Centro e un'Associazione di ricerca sul simbolo, che collega studiosi italiani e stranieri, pubblica una rivista e organizza convegni. Nei suoi modi non si avvertivano mai segni di volontarismo o di autocompiacimento, piuttosto una sorta di inclinazione all'*understatement* e una mite ironia, insolite nel costume italiano e tanto più apprezzabili. Soprattutto il suo umorismo rifletteva non cinismo o sarcasmo ma la consapevolezza delle contraddizioni del reale e il lucido distacco da ogni tentazione di dominio o di onnipotenza. Colpito dal male, Sandro ha resistito a lungo con una forza psicologica e morale, che stupiva l'osservatore: ha continuato fino alla fine a scrivere, a insegnare, a partecipare con amore alla vita dei familiari, pur nella piena consapevolezza della sua condizione. La sua era una difesa sommersa ma tenace della propria identità di uomo e di studioso di fronte alla malattia e alla morte. Chi l'ha conosciuto, non lo dimenticherà.

“L’emme del vocabol quinto”: Allegory of Language, History, and Literature in Dante’s *Paradiso* 18¹

This essay proposes a reading of the second part of *Paradiso* 18 (70-117), in which the writing performance by the blessed souls of the just culminates in the metamorphosis of the M of the fifth word (“l’emme del vocabol quinto,” 94) into the image of an eagle. The complexity of this allegory warrants an analysis based on twentieth-century linguistic and literary theorization – Saussure, Benjamin, McLuhan, Steiner – a theorization on which Dante’s text, in turn, sheds light. We also suggest that the well-known meditation on language in St. Augustine’s *Confessions* 4.10 was, either consciously or unconsciously, present to Dante when he conceived the celestial pageant of the Heaven of Jupiter. While pointing to this dependence on St. Augustine, we intend to show how the dynamics of Dante’s allegory in *Paradiso* 18 decidedly points to his departure from the source. Indeed, Dante adapts St. Augustine’s passage to fit into a celebration of human language, of the Imperial idea, and of the literary tradition he is continuing. Far from veering towards Augustinian asceticism as he ascends the heavenly spheres, Dante expresses his unflinching devotion to his literary medium as well as to his political vision by means of the celestial writing culminating in the metamorphosis of the eagle. This image, both for its unusual form of manifestation – a metamorphosis – and for its polysemous symbolism, is the key to the whole allegory in *Paradiso* 18. The eagle derives its signifying power from the numerous passages in Dante where it represents not only God’s Grace, but also the prowess of writing and the Empire. Our analysis will show how Dante’s use of allegory in the Heaven of Jupiter is meant to demonstrate (116) the universal validity of his interwoven beliefs – his faith in God, in his mission as a writer, in his political vision.²

Our linguistic analysis, centered on the word-image juxtaposition and the advantages of writing, also sheds light on the textual function of 1) the first tercet of the canto (“Già sì godea solo del suo verbo / quello specchio beato,” 1-3); 2) the invocation to the muse (“O diva pegasea,” 82-87); and 3) the final invective against the corrupted pope (“Ma tu che sol per cancellare scrivi,” 118-36) – passages, especially the latter two, Dante readers traditionally find dishomogeneous or irrelevant in the economy of canto 18. This essay is di-

vided into two parts, dealing respectively with the metalinguistic (I) and the metaliterary and historical implications of the allegory (II).

Language

We will first address the dynamics of the writing performance enacted by the souls of the just, focusing on the single letters into which they arrange themselves before forming the eagle.

As soon as Dante ascends into the Heaven of Jupiter, a tercet announces that the pilgrim's and the reader's attention will be engaged by an allegorical pageant concerning "nostra favella" ("our speech," 73). Here Dante is certainly celebrating human language in having God Himself writing in Latin, one of the human idioms. The poet, however, is also scrutinizing the limitations of language with respect to images, as these are felt to be a closer analogue than words to the ineffable reality of beatitude. Indeed painting metaphors describe, in this area of *Paradiso*, the mode of communication between the blessed and God, as in Cacciaguida's explanation of his own capability of predicting the future:

"La contingenza che fuor del quaderno
de la vostra Matera non si stende,
tutta è **dipinta** nel cospetto eterno[...]
Da indi sì come viene ad orecchia
dolce armonia da organo mi vene
a **vista** il tempo che ti s'apparecchia." (*Paradiso* 17.37-39; 43-45)

"Contingency, which does not extend beyond
the volume of your material world, is all
depicted in the Eternal Vision [...]
Therefrom, even as sweet harmony comes
from an organ to the ear, comes to my **sight**
the time that is in store for you."³

and in canto 18, while Dante is comparing images and writing, God's art and human art:

"DILIGITE IUSTITIAM" primai
fur verbo e nome di tutto il **dipinto**; (*Paradiso* 18.91-92)

DILIGITE IUSTITIAM were the first verb
and substantive of all the design;

Quei che **dipinge** lì non ha chi 'l guidi
ma esso guida, e da lui si rammenta
quella virtù ch'ha forma per li nidi. (*Paradiso* 18.109-111)⁴

He who there paints has none to guide Him,
but he himself does guide, and from Him
is recognized that virtue which shapes nests.

The very opening tercet of canto 18 (in which Cacciaguida has just fallen in silent contemplation after the revelation of Dante's painful future and the glory of the *Commedia* at the end of canto 17) clearly hinges on the word/image comparison:

Già si godea solo del suo verbo,
quello specchio beato, e io gustava
lo mio, temprando col dolce l'acerbo. (*Paradiso* 18.1-3)

Already that blessed mirror was enjoying
only its own thoughts, and I was tasting
mine, tempering the bitter with the sweet.

In these lines Denise Heilbronn-Gaines calls attention to the juxtaposition between "verbo" on the one hand and "temprando" and "dolce" on the other. In her view, this juxtaposition paves the way to the "thematic developments of the sixth sphere," "the importance of language for the salvation of mankind," and music as metaphor for the hierarchically ordered cosmos. She observes that the "gradual shift of emphasis from hearing to sight, from auditive to visual representation" prepares the reader "for the consideration of language as writing rather than speech" (Heilbronne-Gaines 266-69 *passim*). The alternation of singing and silence does provide emphasis in the writing performance, but the sound and vision juxtaposition is subsumed within the main one, that between human language – both written and spoken – and visual images:

Lucia Battaglia Ricci⁵ reads the canto as "an exhaustive exploration of the communication modes between men and God," and remarks how appropriate it is that "the canto begins by staging the effects of an exceptional form of communication: the contemplation of the Divine Word by a blessed soul (i.e. the 'conceptus mentis interior' in St. Augustine and Thomas Aquinas) and the successive verbal communication of the truths, learned in this way, to the *viator ad Deum*" (26-27). Battaglia Ricci thus emphasizes the use of theological concepts, pointing out the gap between Dante's blessed ancestor Cacciaguida who shares in the angels' prerogative of enjoying the Word by mirroring it,⁶ and Dante-the protagonist who, like the author and his readers, "tastes" words.

Considering the opening tercet of canto 18 stylistically, we can add that “verbo” is the common object of two elegantly interlaced synaesthesias – “specchiare il verbo/gustare il verbo” – pushing vision and speech towards two opposite extremes, as human language is made more sensuous by the choice of the gustative synesthesia, with respect to the less corporeal visual medium conveyed by the mirror refraction. This implicit comparison between words and images reaches its most explicit form in the writing performance by the souls of the just, which shows how the first and foremost limitation of language is its temporality. The sequential appearance of the single letters against the silver backcloth of the Heaven of Jupiter forces the protagonist to take mental note of each in order to reconstitute the whole sentence. The verb, the noun, and the rest of the words turn out to be the first line of Solomon’s Book of Wisdom – “Diligite iustitiam qui iudicatis terram.” This writing performance by the souls of the just dramatizes what Ferdinand de Saussure calls “Principle 2 [of the linguistic sign]: the Linear Nature of the Signifier:”

The signifier, being auditory, is unfolded solely in time, from which it gets the following characteristics: (a) it represents a span and (b) the span is measurable in a single dimension; it is a line. While Principle 2 is obvious, apparently linguists have always neglected to state it, doubtless because they found it too simple; nevertheless its consequences are incalculable. Its importance equals that of Principle I; the whole mechanism of language depends upon it. [...] In contrast to visual signifiers (nautical signals, etc.) which can offer simultaneous groupings in several dimensions, auditory signifiers have at their command only the dimension of time. Their elements are presented in succession; they form a chain. This feature becomes readily apparent when they are represented in writing and the spatial line of graphic marks is substituted for succession in time. (Saussure 70)

Anticipating Saussure in locating language’s cognitive dimension in temporality is Augustine, who “inaugurated what we may call the semiological consciousness of the Christian West” (Vance 20). In particular the famous passage in *Confessions* 4.10 – in which St. Augustine poignantly remarks upon the perishable nature of “things of beauty” and human speech alike – might have been in Dante’s mind while conceiving how the celestial pageant should look from the protagonist’s point of view:

Quae [pulchra] tamen nulla essent, nisi essent abs te. Quae oriuntur et occidunt et oriendo quasi esse incipiunt et crescunt, ut perficiantur, et perfecta senescunt et intereunt: et non omnia senescunt et omnia intereunt. Ergo cum oriuntur et tendunt esse, quo magis celeriter crescunt, ut sint, eo magis festinant, ut non sint. Sic est modus eorum. Tantum dedisti eis, quia partes sunt rerum, quae non sunt omnes simul, sed decedendo ac succedendo agunt omnes universum, cuius partes sunt. Ecce sic peragitur et sermo noster per signa sonantia. Non enim erit totus sermo si unum verbum non decedat, cum sonuerit partes suas, ut succedat aliud. Laudet te ex illis anima mea, Deus, creator omnium.

These things of beauty would have no existence at all unless they were from you. They rise and set; in their rising they begin, as it were, to exist. They develop so as to reach their perfection, and after that they grow old and die; not all grow old but all die. So, when they rise and reach their way into existence, the quicker they are to grow into being, the more they hurry toward ceasing to be. That is their law. So much you have given them, namely to be parts of a structure in which the parts are not all in existence at the same time; instead by fading and by replacing each other, they all together constitute the universe of which they are parts. Our own speech too, which is constructed out of meaningful sounds, follows the same principles. There could never be a complete sentence unless one word, as soon as the syllables had been sounded, ceased to be in order to make room for the next. In these things let my soul praise you.⁷ [Translation by R. Warner]

The writing performance of the souls illustrates indeed the rise and fall of each single letter necessary to form a complete sentence. However, Dante's transcription alleviates for the reader the disadvantage of the sequential verbal message by highlighting that message through the capitalization of the whole verse on the page, with the result that it sticks out, for us, like a whole "dipinto" (92).

The pageant seems meant to counter first the tragically perishable nature of *verba* that *volant* (rise and set, in Augustinian terms) by having them dictated to an attentive *scriba*; then the epilogue of the pageant appears to counter the fragmentary nature, and the dullness, of alphabetical *scripta*, by transforming the last letter into an image. While St. Augustine's attitude towards the fleeting nature of both things of beauty and words involves passive observation and resignation, Dante's faith in the value of writing and the strengths of textuality informs, in our view, the whole passage.⁸ As John Ahern remarks, Dante "made far more powerful use of textuality than did his contemporaries, and was acutely conscious of the novelty of his cultural situation," in an epoch that was still dominated by the "mesmerizing power of sound or voice" in the oral poetic performance (223). Ahern also shows how Dante even theorized the advantages of textuality: in *De Vulgari Eloquentia* 2.8.5-6, the poet "without quite seeing the full implication [...] defines poetry in purely textual or 'grammatical' terms as 'the words lying on the page with no performer'" (224).⁹ The lines of the writing performance contain in fact all the elements of Medieval reading practice. The fact that *gramatica* had become the basis for the study of the Bible (McLuhan, quoting Marrou, 99) can be seen in Dante's presentation of the Biblical motto in terms of "verbo," "nome" (92), "le parti" (90). The numbering of vowels and consonants ("cinque volte sette vocali e consonanti," 88-89; "vocabol quinto," 94) does not only have numerological implications but is also part of a mnemonic technique central to scribal and oral culture (McLuhan 108-9). In addition, the metamorphosis of the letter M into the image of an eagle is the illumination completing the forging, under the reader's eyes, of a typical Medieval manuscript's page, consisting of text (Biblical sen-

tence), illumination (the eagle),¹⁰ and glosses (Dante's commentary of the pageant). All the techniques that enabled the Medieval reader to remember and even memorize the text are clearly present in Dante's passage. Indeed, Dante creates a long-lasting artifact – the capitalized Biblical motto as “dipinto,” the only occurrence of capitalization of a whole sentence in the *Commedia* – which is a metonymy of his composing the whole poem.¹¹ These allusions to the physicality and composite nature of the act of writing and reading must have been intuitive for Dante's contemporary audience, whereas they are easily missed by a typographically trained readership. All the more, once detected, they warrant the metaliterary analysis of the passage in which we will engage further on.

In connection with these considerations on the temporality of human language, we focus now on the major means by which Dante creates suspense before reporting the whole sentence-message on the page of his poem: the invocation to the Muse (“O diva pegasea”) occurring between the appearance of the first three single letters and Dante's reading and “notation” of the whole sentence (82-87). Every Dante commentator remarks the frequency, in lines 73 through 93, of the temporal indicators marking the succession of the letters, appearing one by one to Dante: (“or... or... or...;” “Prima... poi;” “primai... sezzai”). What has not been noticed is that the invocation to the pagan Muse, the last of six invocations of this type in the whole *Commedia* (Hollander 32), contributes to emphasizing the temporality of language dramatized by the writing performance.¹² “Diva pegasea” is, most commentators agree, a singular for a plural addressing the whole group of the nine Muses, similarly called “Pegasides” by Ovid (*Heroides* 15.27; Giacalone's commentary). The effect of this adjective, recalling Pegasus's kicking that caused the outflowing of the spring Hyppocrene from the sides of mount Helicon, is first of all to “metamorphose” the muse into the horse, an anticipation of the crucial metamorphosis of this canto, that of the M into the eagle. Secondly, by evoking this well known mythological episode through the epithet “pegasea” Dante chooses to make us visualize the inspiration-giving power of the muses as a fountain. By making the reader envision the flowing of a stream, the image subliminally evoked in the invocation parallels the string of graphemes that are streaming forth to form a sentence in a human idiom. However, as on the one hand Dante conjures up the image of the stream of words with a view to the limitation of human language, its temporality, the poet is also celebrating the power of human language by solemnly ritualizing its outflowing. The stream-of-words subliminal image cross-references with Virgil's epithet in the proemial canto: “fonte / che spandi di parlar sì largo fiume” (“fount which pours forth so broad a stream of speech,” *Inferno* 1.79-80). More importantly, the position of the invocation – placed as it is between the appearance of the first three letters, D-I-L, and the notation/transcription of the whole Biblical sentence – conveys a fundamental Christian meaning in this metalinguistic allegory. Silvio Pasquazi convinc-

ingly connects D-I-L to Adam's explanations on language to Dante in *Paradiso* 26: these three letters would stand for the three historical nouns of God (Pasquazi 323). This is all the more the case because human language is arbitrarily changeable; indeed Adam explains that human speech changes "secondo che v'abbella" (132), so the word that makes human speech make sense is God's name. George Steiner points out that, however changeable that signifier can be, it signals an immutable presence:

[...] any coherent understanding of what language is and how language performs, [...] any coherent account of the capacity of human speech to communicate meaning and feeling is, in the final analysis, underwritten by the assumption of God's presence. (Steiner 3)

In Dante's allegory God's name is equated to the source of meaning since it is the beginning of the sentence and since the subsequent flowing of the stream of letters of the whole sentence is ritualized by the invocation. God is indeed the Origin, "l'eterna fontana," ("the eternal fountain"), as in *Paradiso* 31.93.¹³

By the time the sentence is complete on the page, the Biblical Sapiential imperative has obtained as much an incantatory effect as it could get in the realm of writing. In his metalinguistic allegory Dante is re-enacting and sacralizing the civilization's crucial passage from the auditory medium to the written one (it is, after all, the epochal metamorphosis of language); as he tries to cope with the loss of evocative power that the word suffers in that passage Dante exploits in full the advantages of the written medium. The invocation also serves as a ritualization of this epochal transition from oral culture to textuality:

I suggest that it was only when the written, and still more the printed, word appeared on the scene that the stage was set for words to lose their magic powers and vulnerabilities. (McLuhan quoting Carothers, 19)

A simple period (lacking in the Bible, at any rate) or even an exclamation mark seems to be an impossible outcome for such a highlighting of the Biblical imperative addressed to the rulers of the earth. This is all the more the case since the final letter (instead of the initial one, as it was customary in illuminated manuscripts of Dante's time) is transformed into the image of an eagle. Walter Benjamin's reflections on the dynamics of allegory in the German baroque drama provide a first general explanation for what may be at work in Dante's verbal iconism:

[...] For sacred script always takes the form of certain complexes of words which ultimately constitute, or aspire to become, one single and inalterable complex. So it is that alphabetical script, as a combination of atoms of writing, is the farthest removed from the script of sacred complexes. These latter take the form of hieroglyphics. The desire to

guarantee the sacred character of any script – there will always be a conflict between the sacred and profane comprehensibility – leads to complexes, to hieroglyphics. This is what happens in the baroque. Both externally and stylistically – in the extreme form of the typographical arrangement and in the use of highly charged metaphors – the written word tends towards the visual. (Benjamin 175-76)

Benjamin's remarks help us understand one of the deep-seated motives for Dante's *inventio* of the letter turning into an icon: the aspiration that a message conceived as sacred become a) unalterable and b) more immediate in communicating itself to the reader/pupil. However, unlike the poems of the so-called English metaphysical poets – shaped, for example, as an altar on the page (the title being *The Altar* by George Herbert) – Dante's verbal iconism does not concern an exclusively religious, metaphysical truth; it rather entails a historical and political one, as both the letter and the icon are highly charged with secular connotations as well as with sacred ones. Furthermore, Dante's operation is oxymoronic:¹⁴ on the one hand, the capitalization of the Biblical motto, in its function of countering the fragmenting and consuming effect of time, is a form of linguistic iconism, as Dante himself underlines – “dipinto” (92) – the words of the motto tending towards the drawing.¹⁵ On the other hand, paradoxically, the visualization of the eagle's icon unfolding from the last letter of the writing relies solely on the reader's capacity to reconstruct the image from the poet's verbal description (only commentators put the drawing in their glosses).¹⁶ The oxymoronic nature of Dante's metalinguistic allegory results in the glorification of human language despite its disadvantages with respect to the visual medium. Furthermore, the eagle itself is bound to disappear. After having made its powerful appearance and lingered in the reader's eyes for three cantos, the eagle yields the stage to other icons. It is exactly the transitory nature of the eagle – “one of the most memorable figures of Western literature” – in Dante's Christian epics that prompts Jorge Luis Borges to compare this Dantean invention with the Persian Simurg, a “sacred complex” of Oriental religious literature:

The Eagle is a transitory symbol, as the letters had been before, and those who form it [the souls of the just] do not cease to be what they are; the ubiquitous Simurg is inextricable. Behind the Eagle is the personal God of Israel and Rome; behind the magic Simurg is pantheism. (Borges 368) [Our translation]

The eagle is indeed the second in the sequence of the three symbolic icons leading to the Empyrean Rose: the cross in the Heaven of Mars, the eagle in the Heaven of Jupiter, the ladder in the Heaven of Saturn. It is then legitimate to pose the question of the rationale for the eagle appearing in the *Paradiso* after the cross and before the ladder. With Fredi Chiappelli, we read the cross primarily as the redemption Christ brought to humankind (therefore the meaning of the cross being emphasised is that of the palingenetic value of Christ rather

than its sacrificial value).¹⁷ It is only after the redemptive intervention of Christ – the appearance of the Cross in *Paradiso* – that the meaning of human signs is restored, making it possible to envision justice in society – the eagle – and the ascent of the single individual to God – the ladder. We can therefore read the eagle and the ladder as signifying respectively the consequences of redemption on the collective and individual level.

History and Literature: the Eagle

We will consider now the historical and metaliterary implications of the eagle.

In recent years the political meaning of the eagle in the Heaven of Jupiter has been either discarded,¹⁸ or underestimated,¹⁹ or even ignored.²⁰ We agree with those who, taking into account the polysemous nature of the Dantean symbol,²¹ are convinced that the eagle accomodates, among the others, the meaning of "historical justice" and that of "eternal justice" (Pasquazi 325). The historical meaning must not be underestimated considering that the icon of the eagle unfolds from "the M of the fifth word." This word, TERRAM, acquires a tremendous emphasis by having its final letter "illuminated" by the image of the eagle and the eagle, in turn, receives its worldly, political meaning by taking shape from that word and that letter, this latter also traditionally interpreted as meaning "mundo" and "monarchia" (Pasquazi 327). Dante himself interprets the eagle in these terms: it appears to him as "'l segno del mondo e de' suoi duci," *Paradiso* 20.8 ("the ensign of the world and of its rulers").²²

In such an elaborate allegory, the number five, appearing in its ordinal form to designate the last word of the Biblical sentence ("vocabol quinto"), must also convey a meaning of its own. First of all, it is a numerological cross-reference with Beatrice's prophecy in *Purgatorio* 33 ("cinquecento diece e cinque," 43), the political nature of which is reinforced by the passage in *Convivio* 4.7.14-15, where the number five is taken to represent the perfection of the ideal rational human being (Scott 206-207). Secondly, the eagle unfolding from the fifth letter can be associated with the Phoenix's resurrection from its ashes after five hundred years, appearing in *Inferno* 24.106-8. This latter canto represents in fact the "parallel episode"²³ to *Paradiso* 18, as we will see further on. Therefore numerology seems to contribute to lend the eagle its earthly meaning, since the association of the number five with the plenitude that human beings can achieve through human means points to the *beatitudo huius vitae*, to which the Emperor, a *figura Christi*, can lead humankind.

As for the metaliterary significance of the eagle, we must recall the two major occurrences of this symbol in connection with the prowess of writing in Dante's macrotext. In their light, the eagle of the central canto of *Paradiso* will clearly acquire metaliterary connotations. The first occurrence is in *De Vulgari Eloquentia*, where Dante speaks about the lofty themes treated in the sublime

style, warns whoever wants to compose in it, and defines the few capable of achieving the sublime:

et quando pure hec tria cantare intendit, vel que ad ea directe ac pure secuntur, prius Elicone potatus, tensis fidibus ad supremum, secure plectrum tum movere incipiat. [...] Et hii sunt quos Poeta Eneidorum sexto Dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos ad ethera deorumque filios vocat, quanquam figurate loquatur. Et ideo confutetur illorum stultitia qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes ad summe canenda prorumpunt, et a tanta presumptuositate desistant; et si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari. (*De Vulgari Eloquentia* 2.4.9-11)

when one intends to sing on these pure and simple themes or wants to express what derives from them directly and immediately, that one must drink of the Helicone fountain, tend the chords of his lyra and only then start to safely handle the plectrum. [...] These are the ones that the Poet in the sixth book of *Aeneid* defines as those who reach the heavens by their ardent virtue, the children of the Gods, which means the chosen by God, in his allegorical speech. Therefore one must condemn the stupidity of those who, trusting solely in their minds, neglect the arts and sciences and undertake lightly to sing about the highest things: they should desist from such a great presumptuousness; if they are geese either by nature or by laziness they should not imitate the eagle that strives towards the stars. [Our translation]

The eagle here is associated with the poets of the sublime style, Virgil first of all. These poets are the chosen of God, as Dante remarks, in the *Aeneid* figuratively interpreted.

The second occurrence is in *Inferno* 4, where Dante meets the famous poets of pagan antiquity, all of them belonging to the “school” of Homer:

Così vid'ì adunar la bella scola
di quel signor de l'altissimo canto
che sovra li altri com' aquila vola. (94-96)

Thus I saw assembled the fair school of
that lord of highest song who, like an eagle,
soars above the rest.

In both these quotations the eagle stands for the high style in writing, indicated in the epic genre. Since in *Paradiso* 18 the eagle is the final outcome and completion of the Biblical motto, the allegory conveys the fusion of the Judeo-Christian scriptural tradition with Virgilian epics into a work of Christian epic, the *Commedia*. Then in the icon of the heavenly eagle engendered by the Biblical sentence Dante is also designating his righteous writing, worthy issue of all the literary traditions alluded to in the allegory: the Biblical, the Virgilian, the Ovidian tradition.

This latter, too, is in fact present in the complex allegory of *Paradiso* 18. If one considers the form of the eagle's appearance, the allusion is to the narrative procedure that Dante learned from Ovid: metamorphosis. This becomes evident once we consider the "parallel episode" of *Paradiso* 18, *Inferno* 24-25, where the metamorphosis is not only powerfully exploited for the memorable contrapasso – whereby thieves are transformed into snakes and back again into human form as serpents bite humans – but is also highlighted by an explicit metaliterary comment from the author, who boasts about his superiority with respect to his literary predecessors:²⁴

Taccia Lucano omai là dov'e' tocca
del misero Sabello e di Nasidio
e attenda a udir quel ch'or si scocca.
Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;
ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor matera fosser pronte. (*Inferno* 25.94-102)

Let Lucan now be silent, where he tells
of the wretched Sabellus and of Nasidius
and let him wait to hear what now comes forth.
Concerning Cadmo and Aretusa let Ovid be silent
for if he, poetizing, converts the one
into a serpent, the other into a fountain,
I envy him not; for two natures, front to front
he never so transmuted that both forms were prompt
to exchange their substance.

The characteristic that makes *Inferno* 24 parallel to *Paradiso* 18 is the appearance of singled-out graphemes on the page, possibly capitalized, as the Anonimo Fiorentino suggests.²⁵ Thus Dante compares the rapidity of a double metamorphosis of a thief to the rapid gesture of a *scriba* tracing the simplest letters on a page:

Né O sì tosto mai né I si scrisse
com'el s'accese e arse, e cener tutto
convenne che cascando divenisse;
e poi che fu a terra sì distrutto,
la polver sì raccolse per sé stessa
e 'n quel medesimo ritornò di butto. (*Inferno* 24.100-105)

and never was o or i written so fast
as he took fire and burned, and must sink down

all turned to ashes; and when he was thus destroyed
on the ground, the dust drew together of itself and at
once resumed the former shape.

The “fulfillment” of the metatextual simile of *Inferno* 24 is achieved in *Paradiso* 18, in the transformation of the M of the fifth word into an eagle. In the light of the parallel episode of *Inferno* 24-25, the eagle of *Paradiso* 18 clearly acquires an Ovidian echo. It is through the procedure of metamorphosis that Ovid, one of Dante’s crucial models, is thus brought within the picture of the metaliterary allegory. If we read *Paradiso* 18 with the boast of *Inferno* 25 in mind, the eagle appears all the more to be Dante’s assertion of his own poetic value as a worthy heir capable indeed of perfecting the classical tradition.²⁶

Conclusion

Dante’s mission in the world, announced by his ancestor Cacciaguida in *Paradiso* 17, constitutes a real shift from Dante’s classical predecessors. Unlike Aeneas and Scipio, soldiers and rulers, Dante will change the world by his “parola brusca,” “voce,” “grido” – his “harsh speech,” “voice,” “cry” (Schnapp 232, 237). Dante’s lines vibrate with the urgency of action. Let us think of his need for the effectiveness of writing expressed in the “versi brevi” of *Paradiso* 18.87, meant to beat the destructive race of time. Dante’s own writing emulates, through conciseness, the sentences for the unjust princes recorded in God’s book:

la sua scrittura fian lettere mozze
che noteranno molto in parvo loco. (*Paradiso* 19.134-35)

the writing for him shall be in contractions
that will note much in little space.

Dante’s metalinguistic allegory in the Heaven of Jupiter shows his unflinchingly constructive/creative tension towards the temporal dimensions of language, literature, and history.

Given the novelty, with respect to his classical predecessors, of turning speech into action, this mission affiliates Dante more with prophets than with martyrs in the Judeo-Christian tradition. Let us consider Dante’s textual treatment of the two Johns, the author of the Apocalypse, and the martyr John the Baptist. The conclusion of canto 18 (lines 130-36), a passage that Dantean criticism generally finds difficult to connect to the rest of the canto – shows how the deeds of John the Baptist can be misappropriated. This John was a martyr who did not have a chance to write a book, rather witnessed his belief through his *vox clamantis in deserto* and ultimate sacrifice.²⁷ Pope John XXII,

addressed in Dante's invective as "you who write only to cancel" (130), feels entitled to distort the Baptist's life and martyrdom. As far as the greedy pope is concerned, the Baptist is just the image minted on the golden florin. In the conclusion of his allegory of history, language, and literature, Dante makes us envision Pope John XXII as an idle writer through a metaphor for the practice of issuing and revoking excommunications:

Ma tu che sol per cancellare scrivi,
 pensa che Pietro e Paulo, che moriro
 per la vigna che guasti, ancor son vivi.
 Ben puoi tu dire: "I' ho fermo 'l disiro
 sì a colui che volle viver solo
 e che per salti fu tratto al martiro." (*Paradiso* 18.130-35)

But you who write only to cancel, bethink you that, you, that Peter and Paul who died for the vineyard that you are laying waste, are still alive. Though you indeed may say: "I have my desire so set on him who willed to live alone and who, for a dance, was dragged to martyrdom."

The writing metaphor juxtaposes the immoral writing activity of the corrupt pope to Dante's own poetic-prophetic enterprise – making the vision manifest ("tutta tua vision fa manifesta," *Paradiso* 17.128). Symmetry of position enhances the contrast between the image of the idle writer in the conclusion of canto 18 and the poet's glorifying portrait with the beneficial effect of his "grido" in the conclusion of canto 17.²⁸ After foretelling the bitterness of exile and the mortal risks awaiting Dante, Cacciaguida announces the great importance of Dante's poem for the world, giving Dante's *Commedia* a place in God's Plan. Cacciaguida exhorts his descendant to write his poem so as to whip and shake the unjust princes of the Earth. "Writing" and "book," however, are never explicitly mentioned by Cacciaguida, as he belongs to an oral culture. What is clear in his revelation is the prophetic nature of Dante's words for the world. The association of Dante with the prophets arises, however, from the texture of the images employed (a reference to the wind of *Revelations* 6.13, Schnapp 237), and the digestive metaphor in particular finally hints at the written nature of Dante's work. The effect of Dante's "parola brusca" is a variation on "the little book" in *Revelations* 10.1-10: the "libello" is sweet to taste, bitter after the digestion. Whether bitter or not, after provoking an initial aversion, Dante's book will be a vital nourishment for humankind: its undoubtedly beneficial content is emphasised.²⁹

After the intense focus in the close of canto 17 on the effect of Dante's poetical work in the historical arena, it is not surprising that in canto 18 the poet conceives a piece of allegory hinging on the mechanism of the weapon at his disposal – human language – and on the commemoration of the great traditions he is continuing – the Biblical, the Virgilian, the Ovidian. Dante probes his

medium of expression and celebrates Christian epics all the more, since his written work will be like action in history.³⁰

By locking together in rhyme “*segni/ingegni/regni*” (80-84), the last invocation to a pagan deity in the *Commedia* is more than a simple *reprise* by Dante of a classical *topos*; it poignantly seals the Christian poet’s abiding faith in the possibility for human beings to be creative in history, to create durable (“*longevi*”), however temporal, realities of earthly happiness by an illuminated use of “*segni*” and “*ingegni*.” The invocation’s rhyme contains in a nutshell the triple object of the allegorical pageant: an allegory of language (“*segni*”), of arts and sciences’ prowess (“*ingegni*”), and of history (“*regni*”). At the end Dante can safely summarize the meaning of the allegorical pageant (technically a “demonstration”) he just witnessed in the Heaven of Jupiter, and be grateful to the anonymous individual souls that performed it:

O dolce stella, quali e quante gemme
mi dimostrarò che nostra giustizia
effetto sia del ciel che tu ingemme!

O sweet star, how many and how bright
were the gems which made it plain to me that
our justice is the effect of the heaven which
you engem!

The Johns Hopkins University

NOTES

- 1 We are grateful to the readers of our paper, Pier Massimo Forni, Amilcare A. Iannucci, and Stephen Nichols Jr., for their comments on the various stages of this work. It is understood that any errors that remain are entirely our own.
- 2 Lino Pertile has recently suggested that the celestial writing of *Paradiso* 18 is primarily an autobiographical allegory of consolation (43). It seems to us that his reading does not make full justice of the complexity of Dante’s allegory.
- 3 All quotations of *Divina Commedia* are from the edition established by Giorgio Petrocchi. The English translation is by Charles Singleton. We provide in the appendix the lines of *Paradiso* 18 which will be the core of our analysis.
- 4 The “strong platonic tone” of these latter lines has been recently remarked by Riccardo Scrivano (39, n. 26).
- 5 Battaglia Ricci’s informative and thoughtful reading of *Paradiso* 18 provides many insights on the Biblical, literary, and iconographic sources for Dante’s allegory in the Heaven of Jupiter. The English of the above quotation from her essay is our own.
- 6 Consider Dante’s treatise on language: “Cum igitur angeli ad pandendas gloriosas eorum conceptiones habeant promptissimam atque ineffabilem sufficientiam intellectus, qua vel alter alteri totaliter innotescit per se, vel saltem per illud fulgentissimum Speculum in quo cuncti representantur pulcherrimi atque avidissimi speculantur, nullo signo locutionis indiguise videntur,” *De Vulgari Eloquentia* 1.2.3; and already above, in *Paradiso* 15.61-63 in Cacciaguida’s words: “ché i minori e i grandi / di questa vita miran ne lo specchio / in che, prima che

- pensi, il pensier pandi." For a mirror imagery "concordance," see Miller. For a brief discussion of the word/image juxtaposition in Dante's *Paradiso* see also Ferrante.
- 7 This passage from St. Augustine's *Confessions* has been deemed generally relevant to Dante's dialectics between eternity and history in the *Commedia* by Freccero (216); for a thorough discussion of Freccero's use of quotations from Augustine, especially on language, see Cioffi's essay (68-80). Other relevant passages on the temporality of language are in *Confessions* 11 where St. Augustine discusses the nature of time with respect to eternity, often referring to language as a means to measure time. Among the "moderns," Stanley Fish's celebrated method of teaching literature also seems to rely on St. Augustine and Saussure when he explains: "The basis of my [method] is a consideration of the temporal flow of the reading experience and it is assumed that the reader responds in terms of that flow and not to the whole utterance [...] The temporal flow of the reading experience is central and even controlling [for the formation of meaning]. It literally locates with the help of the reader the object of analysis" (27, 62).
 - 8 Our reading of *Paradiso* 18 is in line with Steven Botterill's view that certain contemporary critics have put too much emphasis on the "ineffability topos" in the *Commedia*. The aim of these critics is to demonstrate Dante's scepticism about human language and the effectiveness of poetry. Botterill sets out to refute this thesis and concludes: "The recognition of *Paradiso*'s ultimate insufficiency does not preclude it from exerting an authority of its own, or from serving as a celebration, rather than a repudiation, of the language of poetry" (178).
 - 9 Dante's ancestor Cacciaguida cannot conceive anything else but oral poetry, as it is obvious when he describes the renown of the famous crusaders of the Heaven of Mars as "gran voce" (*Paradiso* 18.32). Ahern's observation that the acrostics in the *Comedy* bear witness to its having been conceived for careful readership applies to the allegory hinging on verbal iconism of canto 18 (228).
 - 10 For iconographic sources of Dante's eagle in the Heaven of Jupiter see Battaglia Ricci 18-19.
 - 11 Pertile suggests instead that the celestial writing is intended as a *memento* of the Bible, whose importance powerful people have supposedly neglected (40).
 - 12 The invocation has also another obvious function, as it brings together language, literature, and history, as we will consider in our conclusions.
 - 13 See also *Purgatorio* 28.121-26: "L'acqua che vedi non surge di vena / che ristori vapor che gel converta, / come fiume ch'acquista e perde lena; / ma esce di fontana salda e certa, / che tanto dal voler di Dio riprende, / quant'ella versa da due parti aperta." The image of God as a fountain is also in St. Augustine's *Confessions* 13.31, a reprise of evangelical passages: "Verbum autem Deus fons vitae aeternae est et non praeterit." While Augustine's fountain is static, Dante's fountain/God flows unhindered into the human world.
 - 14 The oxymoron as literary expression of paradox is of course central to the poetics of the *Commedia*, the pivotal paradox being that of free will within predestination: "liberi soggiacete" (*Purgatorio* 16.80).
 - 15 For an exhaustive discussion of verbal iconism as juxtaposition of the linear code of language and the simultaneous code of images see Dogana 50-53.
 - 16 Colish has observed that in the purgatorial instance of God's art (*Purgatorio* 10.73-95), Dante expresses his inversion of Horace's *dictum ut pictura poesis* by defining the sculptures as "visibile parlare" (330) and by providing "captioning" for those sculpted stories (the Annunciation to Mary, David's dance in front of the Ark, Emperor Trajan's clemence). In *Paradiso* 18 Dante seems to revisit Horace's *dictum* with a more complex *variatio* of the comparison between icons and words.
 - 17 "It is from this point [*Paradiso* 14] that abstract forms begin to be exceeded by meanings. The essential truths [of the individual's resurrection in the flesh] demand concrete imagery. Once the final state of the blessed after Doomsday has been described – the new human person infused with light – reflections on the history of humankind can resume. The tale indeed resumes with the appearance of a figure which, though still geometrical, carries a primordial meaning: the cross. [...] Under the auspices of this primordial sign the re-integration of meanings to appearances resumes, and the poet can linger to consider the meaning of his own per-

- sonal destiny, in the celebrated encounter with his ancestor Cacciaguida. This character interprets the interlacement of past and future of a civilization which has determined and determines the moral choices of an individual in history (Chiappelli 115-116; the English is our own). On the contrary, Jeffrey Schnapp continually underlines the sacrificial meaning of the cross appearing in the Heaven of Mars: "the Martial cantos finally propose only the consolation of self-sacrifice in imitation of Christ's cross, the consolation of a literary cry" (238; see also 99).
- 18 Chierici concludes his thorough review of the interpretations of the Dantean Eagle given through the centuries by decidedly refusing any political meaning attached to this symbol. He suggests instead that the eagle represents exclusively "Cristo risorto e giustificante" (145).
 - 19 Pertile hints at the meaning of the eagle in *Paradiso* 18 when he remarks that the Biblical motto consecrates the principle of the eternal and providential justice, "la Monarchia universale, che si incarna a sua volta simbolicamente nell'Aquila, dispensiera di giustizia" (40).
 - 20 It is striking that Schnapp's engaging reading of the center of *Paradiso* – although historically and politically oriented – does not take into consideration the sequence of icons, in which the cross is followed by the eagle.
 - 21 See the exemplary reading of the eagle symbol in *Purgatorio* 9 by Scott (131-137).
 - 22 The eagle bears obvious political connotations also for the context from which it develops – the Biblical motto is addressed to the rulers of the earth – and for the cross-references the reader is forced to make with all the previous occurrences of the eagle in the *Commedia* where Dante has used this symbol to signify the Roman Empire. The political meaning of the eagle is reinforced by its having been conceived as a living organism made of the souls of the just as well as by the fact that two out of the five souls featuring in the eagle's eye are Roman Emperors. All these souls, speaking with one voice about the imperscrutable ways of God's justice in cantos 19 and 20, enact the harmonious concert of wills that Dante conceived as possible under the auspices of the Universal Empire.
 - 23 Dante's technique of the "episodio parallelo" has been so defined and illustrated by Iannucci in a seminal study on the *Commedia* (1984; 85-114).
 - 24 Dante's boast is motivated not only by his poetic pride, but also by his belief in the superiority of the Christian point of view with respect to the classical authors: "Le metamorfosi di Dante sono più elaborate che quelle di Ovidio, più terribili di quelle di Lucano. Esse sono, comunque, superiori soprattutto a causa del loro significato. Le sue immagini – Dante afferma – rivelano la giustizia di Dio. Esse mettono in guardia il suo uditorio cristiano contro il peccato" (Iannucci 1993; 34).
 - 25 Other common traits of the two passages are: numerology (the number five of both the "fifth word" and the "five hundred years" of the phoenix), mythical ornithology (the eagle and the phoenix), and the changing color of a human face to express shame (the woman who becomes pale in the simile of *Paradiso*, and Vanni Fucci blushing for shame on meeting Dante in *Inferno*).
 - 26 As for Dante's attitude towards the classical tradition, Picone observes: "The essential function of the canon of *auctores* in the *Commedia* seems therefore to be that of demonstrating the incompleteness of the classical world – the absence of full meaning which can only be granted by the Christian world." (1997; 61). "Per Dante gli *auctores* rivestono veramente una funzione analoga (benché limitatamente al campo dell'esercizio poetico) a quella esercitata dai profeti veterotestamentari. La loro parola infatti si pone, nella realtà dei fatti artistici, in uno stesso rapporto di annuncio/completamento, di figura/inveramento, nei confronti della parola dei poeti moderni. Insomma [...] Dante proietta sul canone degli *auctores* la griglia interpretativa e giustificativa della tipologia biblica" (1993; 115).
 - 27 In this connection, see also the passage in *Vita Nuova* 24 where Dante somehow disparagingly compares John the Baptist with Cavalcanti's beloved, whose role is limited to preceding and announcing Christ/Beatrice.
 - 28 "Coscienza fusca / o de la propria o de l'altrui vergogna / pur sentirà la tua parola brusca. / Ma non di men, rimossa ogni menzogna, / tutta tua vision fa manifesta; / e lascia pur grattar dov'è

- la rognà. / Ché se la voce tua sarà molesta / nel primo gusto, vital nutrimento / lascerà poi quando sarà digesta. / Questo tuo grido farà come vento / che le più alte cime più percuote; / e ciò non fa d'onor poco argomento. / Però ti son mostrate in queste rote, / nel monte e nella valle dolorosa / pur l'anime che son di fama note, / che l'animo di quel ch'ode, non posa / né ferma fede per esempio ch'àià / la sua radice incognita e ascosa, / né per altro argomento che non paia" (*Paradiso* 17.124-42).
- 29 Among the many references to the writing of the prophets in Judeo-Christian tradition, the digestive metaphor from John's *Revelations* noticed by Mineo (258-59) is very indicative of Dante's strong association of his writing with the Apocalypse.
- 30 Commenting on Dante's treatment of the classical poets of the "bella scola" in *Inferno* 4, Iannucci remarks: "Da questa prospettiva [ideologica] egli li ha già sorpassati. La sua posizione nel gruppo lo suggerisce. Il suo poema completerà e sorpasserà i loro, soprattutto nel contenuto, guidato come esso è, da una trazione anagogica" ("Dante" 29).

WORKS CITED

- Ahern, John. "Singing the Book: Orality in the Reception of Dante's *Comedy*." Iannucci, *Dante Contemporary* 214-39.
- Alighieri, Dante. *De vulgari eloquentia*. Milano: TEA, 1988.
- . *Divina Commedia. Inferno – Purgatorio – Paradiso* (Vulgata stabilita da Giorgio Petrocchi). Roma: Newton, 1993.
- . *The Divine Comedy*. Transl. with a commentary by Charles S. Singleton. Princeton: Princeton UP, 1975.
- Augustine [Sant'Agostino]. *Le Confessioni* (Edizione latino-italiana). Roma: Città Nuova Editrice, 1965.
- . *Confessions*. Trans. Rex Warner. New York: Mentor Book, 1963.
- Battaglia Ricci, Lucia. "Con parole e con segni. Lettura del canto XVIII del *Paradiso*." *L'Alighieri* 6 n.s., anno 36 (luglio-dicembre 1995): 7-28.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. London: NLB, 1977.
- Borges, Jorge Luis. "El Simurgh y el Aquila." *Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1991 (1989): 366-68.
- Botterill, Steven. "Dante and the Authority of Poetic Language." Iannucci, *Dante Contemporary* 167-80.
- Chiappelli, Fredi. "La struttura figurativa del *Paradiso*." *Il legame musaico*. Ed. Pier Massimo Forni con la collaborazione di Giorgio Cavallini. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1984. 109-28.
- Chierici, Joseph. *L'aquila d'oro nel cielo di Giove (Canti 18-20 del Paradiso)*. Roma: Istituto Grafico Tiberino, 1962.
- Cioffi, Caron. "St. Augustine Revisited: on 'Conversion' in the *Commedia*." *Lectura Dantis* 5 (Fall 1989): 68-112.
- Colish, Marcia. *The Mirror of Language: A Study in the Medieval Theory of Knowledge*. New Haven: Yale UP, 1968.
- Dogana, Fernando. *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*. Milano: Franco Angeli, 1994 (1990).
- Ferrante, Joan M. "Words and Images in the *Paradiso*: Reflections of the Divine." *Dante, Petrarch, Boccaccio. Studies in the Italian Trecento in Honor of Charles S. Singleton*. Ed. Aldo S. Bernardo and Anthony L. Pellegrini. Binghamton, NY: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1983. 115-32.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1980.
- Freccero, John. *Dante. The Poetics of Conversion*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1995 (1986).

- Giacalone, Giuseppe. *Commento e postille critiche a "La Divina Commedia."* Roma: Angelo Signorelli, 1981.
- Heilbronne-Gaines, Denise. "Paradiso 18." *Lectura Dantis* 16-17 (Spring-Fall 1995): 266-76.
- Hollander, Robert. "The Invocations of the *Commedia*." *Studies in Dante*. Ravenna: Longo, 1980. 31-38.
- Iannucci, Amilcare A. *Forma ed evento nella "Divina Commedia."* Roma: Bulzoni, 1984.
- . "Dante e la 'bella scola' della poesia (Inf. 4.64-105)." Iannucci, *Dante e la "bella scola"* 19-37.
- . ed. *Dante e la "bella scola" della poesia. Autorità e sfida poetica*. Ravenna: Longo, 1993.
- . ed. *Dante. Contemporary Perspectives*. Toronto: U of Toronto P, 1997.
- McLuhan, Marshal. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: U of Toronto P, 1995 (1962).
- Miller, Edward G. *Sense and Perception in Dante's "Commedia."* Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996.
- Mineo, Nicolò. *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici dalla "Vita nuova" alla "Divina Commedia."* Catania: Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968.
- Pasquazi, Silvio. *All'eterno dal tempo. Studi danteschi*. Roma: Bulzoni, 1985³.
- Pertile, Lino. "Paradiso XVIII tra autobiografia e scrittura sacra." *Dante Studies* 109 (1992): 25-49.
- Picone, Michelangelo. "Dante and the Classics." Iannucci, *Dante Contemporary* 51-73.
- . "L'Ovidio di Dante." Iannucci, *Dante e la "bella scola"* 107-144.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. Ed. Charles Bally. New York: McGraw-Hill, 1966.
- Schnapp, Jeffrey T. *The Transfiguration of History at the Center of Dante's Paradise*. New Jersey: Princeton UP, 1986.
- Scott, John A. *Dante's Political Purgatory*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1996.
- Scrivano, Riccardo. "Paradiso XIX." *L'Alighieri* 6 n.s., anno 36 (luglio-dicembre 1995): 29-46.
- Steiner, George. *Real Presences*. Chicago: U of Chicago P, 1989.
- Vance, Eugene. "Saint Augustine. Language as Temporality." *Mimesis, from Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover: New England UP, 1982. 20-35.

APPENDIX

Io vidi in quella giovia facella
 lo sfavillar de l'amor che li era
 segnare a li occhi miei nostra favella.
 E come augelli surti di riviera
 quasi congratulando a lor pasture,
 fanno di sé or tonda or lunga schiera,
 sì dentro ai lumi sante creature
 volitando cantavano, e faciensi
 or D, or I, or L in sue figure.
 Prima, cantando, a sua nota moviensi;
 poi, diventando l'un di questi segni,
 un poco s'arrestavano e taciensi.
 O diva pegasea, che li 'ngegni

fai gloriosi e rendili longevi,
ed essi teco le cittadi e i regni,
illustrami di te, sì ch'io rilevi
le lor figure come io le ho concette:
paia tua possa in questi versi brevi!
Mostrarsi dunque in cinque volte sette
vocali e consonanti: e io notai
le parti sì come mi parver dette.
"DILIGITE IUSTITIAM", primai
fu verbo e nome di tutto 'l dipinto;
"QUI IUDICATIS TERRAM" fur sezzai.
Poscia ne l'emme del vocabol quinto
rimasero ordinate; sì che Giove
pareva argento lì d'oro distinto.
E vidi scendere altre luci dove
era il colmo dell'emme, e lì quetarsi
cantando, credo, il ben che a se le move.
Poi, come nel percuoter de' ciocchi arsi
surgono innumerabili faville,
onde li stolti sogliono augurarsi,
resurger parver quindi più di mille
luci, e salir, qual assai e qual poco
sì come il sol che l'accende sortille;
e quietata ciascuna in suo loco,
la testa e 'l collo d'una aguglia vidi
rappresentare a quel distinto foco.
Quei che dipinge lì non ha chi 'l guidi;
ma esso guida, e da lui si rammenta
quella virtù che è forma per li nidi.
L'altra beatitudo, che contenta
pareva prima di ingigliarsi all'emme,
con poco moto seguitò la 'mprenta.
O dolce stella, quali e quante gemme
mi dimostraro che nostra giustizia
effetto sia del ciel che tu ingemme!

I saw in that torch of Jove the sparkling of
the love that was there, trace out our speech
to my eyes; and as birds, risen from the shore,
as if rejoicing together at their pasture, make
of themselves now a round flock, now some
other shape, so within the lights holy crea-
tures were singing as they flew, and in their
figures made of themselves now D, now I, now L.
At first, as they sang, they moved to their
own notes; then, as they became one of these
characters, they stopped a little and were silent.

O divine Pegasea, who gives glory unto men
of genius and render them long-lived, as they,
through you, the cities and the kingdoms, il-
lumine me with yourself that I may set forth
their shapes, as I have them in conception; let
your power appear in these brief lines.
They displayed themselves then, in five
times seven vowels and consonants; and I
took note of the parts as they appeared in
utterance to me. DILIGITE IUSTITIAM were
the first verb and substantive of all the de-
sign; QUI IUDICATIS TERRAM were the last.
Then, ordered in the M of the fifth word
they stayed, so that Jove seemed silver in
that place, pricked out with gold; and I saw
other lights descending where the top of the
M was, and become quiet there, singing, I
believe, the Good that draws them to Itself.
Then, as on the striking of burning logs there
rise innumerable sparks, wherefrom the fool-
ish are wont to draw auguries, so thence there
seemed to rise again more than a thousand
lights, and mount, some much, some little,
even as the Sun which kindles them allotted
them; and when each had rested in its place,
I saw the head and the neck of an eagle
represented by that patterned fire.
He who there paints has none to guide Him,
but He Himself does guide, and from Him
is recognized that virtue which shapes nests.
The rest of the blessed spirits, which had first
seemed content to form a lily on the M, with
a slight motion completed the design.
O sweet star, how many and how bright
were the gems which made it plain to me that
our justice is the effect of the heaven which you engem!

Tasso's *Discorso dell'arte del dialogo* and the Problem of *Res* and *Verba*

The importance of dialogue as a literary genre for the Renaissance is clear to anyone with even a limited knowledge of the literature of the period. Despite, however, the massive output in the genre by Renaissance writers, the debate surrounding the form appears as a mere footnote in the history of literary criticism when compared to the theoretical importance given to other Renaissance literary forms such as the epic and drama.¹ The list of Renaissance writers who concerned themselves directly with the theory of dialogue is notoriously brief – Carlo Sigonio, Sperone Speroni, Lodovico Castelvetro, Torquato Tasso.² This list parallels the near total absence of any theoretical consideration of the form by ancient writers. Indeed, for the ancients the *loci classici* on dialogue as a literary form are pretty much limited to Book Three of Plato's *Republic* (III, 394), and, as we shall see, to the opening pages of Aristotle's *Poetics*.³

It is puzzling, however, to find only a limited number of extended discussions of dialogue at a time in the literary history of the medieval and modern worlds when it was probably most popular – the Renaissance. Although the Cinquecento debate on dialogue does not at first glance appear to be the breeding ground for serious philosophical discussion when compared to the debate on the epic, the theorists of dialogue nonetheless raise philosophical, social, and political questions of significant value in their discussions surrounding the form. If Speroni's *Apologia del dialogo* "attempts to deal with the cultural politics of the genre" (Cox 70), Torquato Tasso's *Discorso dell'arte del dialogo*, a response to Castelvetro's condemnation of the form, raises, as recent scholarship has shown,⁴ thoughtful philosophical questions in its own right. Indeed, Tasso's seemingly thin theoretical treatment of dialogue in his *Discorso* on the dialogical art is much more than simply a response to Lodovico Castelvetro's equally brief treatment of the genre in his *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*. The Castelvetro-Tasso metadiscourse on the legitimacy of dialogue both as a literary genre and as a valid form of philosophical enquiry implicates the fundamental philosophical problem of the relationship between form and content, or, in humanist terms, *verba* and *res*.⁵

Castelvetro's position on dialogue is, to say the least, negative: questioning both its status as a literary art as well as its claim to represent truth in a philo-

sophically valid way, Castelvetro wishes both to banish dialogue from the realm of human discourse and to separate philosophical enquiry from the "form" of dialogical writing.⁶ Castelvetro's views on dialogue thus raise interesting questions about the nature of truth and its expression, about the relationship between any truth-content and the form of its utterance. For Tasso, on the other hand, the theoretical legitimacy of dialogue implies the union of form and content, *verba* and *res*: no truth-content can be understood apart from the form of its utterance. Indeed, the form of dialogue reflects for Tasso the fundamentally dialectical nature of all human knowledge, of all first principles, and of all enquiry after truth. Dialogue thus has a valid gnoseological function insofar as it is tied to the very "shape" of any true philosophical enquiry. The purpose of this essay, then, is to analyse Tasso's *Discorso* as a response to Castelvetro and to point out the theoretical strategies employed by the author of the *Jerusalem Delivered* in trying to save the union of *verba* and *res*.

In order to understand the nature of Castelvetro's attack on dialogue, we must turn to the opening pages of Aristotle's *Poetics*. Aristotle begins his treatise on poetry by first dividing the *mimetic* or imitative arts into various branches according to the several "media of representation," such as colour (painting), shape (sculpture and architecture), and the more general category "voice."⁷ Those arts which employ a form of "voice" or sound as their medium of representation are in turn further subdivided: the use of rhythm alone gives dance, while the flute and lyre use a combination of rhythm and music. Aristotle wishes, however, to separate those arts which use music and dance, or a combination of the two, from arts that are strictly literary insofar as they use language alone as their medium of representation.⁸ It is at this point that Aristotle raises the famous question of the name that is to be applied to a whole category of art, including the Socratic dialogues, that uses language alone:

But the art which employs words either in bare prose or in metres, either in one kind of metre or combining several, happens up to the present day to have no name. *For we can find no common term to apply to the mimes of Sophron and Xenarchus and to the Socratic dialogues*: nor again supposing a poet were to make his representation in iambs or elegiacs or any other such metre [emphasis added]. (1447b8-10; Fyfe translation)

For Aristotle, moreover, poets use language artistically only insofar as they "make imitations" (Dorsch translation, 32) and not insofar as they use verse. Thus *mimesis* and not the medium of representation – verse – is the category which distinguishes the various poetic arts from other kinds of discourse, e.g. medical or scientific.⁹ Yet the questionable status of the Socratic dialogues leaves open the following question: is dialogue itself mimetic in the poetic sense and thus fully literary, or is it rather to be categorized as another form of

scientific, non-mimetic writing? Aristotle thus leaves dialogue caught somewhere between poetry and truth, art and philosophy.

It is at this critical point in Aristotle's analysis that Lodovico Castelvetro, in the few pages he dedicates in his *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* to the problem of dialogue, makes his attack on the form. Castelvetro's strategy involves first of all the division of dialogue into three sub-genres – *representativo* (mimetic), *istorico* or *narrativo* (diegetic or narrative), and *mescolato* (a mixture of the two previous forms) – based upon the manner of representation.¹⁰ From there, Castelvetro makes two general criticisms of the form as a whole, followed by a series of individual objections against each dialogical sub-form.¹¹ Of interest to us here are the theoretical implications of Castelvetro's two general criticisms.

In his first general criticism, Castelvetro argues that dialogue fails as a literary genre insofar as it presumes to treat a subject matter "che non è popolesco, nè atto ad essere inteso da uno commune cittadino il quale non sia assottigliato negli studi delle scienze e delle arti" (36). If "il palco e la maniera rappresentativa" were devised or "discovered" ("trovato") only in order to delight "[la] moltitudine rozza" (37), then dialogue's desire to appropriate the outer forms of an art meant only as a diversion for a rude public is a serious contradiction. Jon R. Snyder is certainly correct when he points out that the basis of Castelvetro's attack on dialogue is essentially rhetorical: the "moltitudine rozza" is no doubt for Castelvetro "the privileged measure of all things in dramatic/mimetic dialogue" (Snyder 141).¹² Yet Snyder does not give sufficient weight to the gnoseological problems Castelvetro implicitly raises in his attack on dialogue. If, as Castelvetro argues, drama is an art form suited only to a rude public capable of understanding nothing more than "gli avvenimenti fortunosi del mondo" (*Poetica d'Aristotele*, 37), then its outer structure can enclose nothing more than the representation of a wholly contingent *materia*.¹³ Thus, not only do poetic forms treat subjects that are wholly contingent and hence fall somehow short of the "truth," but poetic forms themselves are nothing more than window dressing. The only real truth – necessary truth – is to be found in some sort of pure discourse divorced from all form; Castelvetro's attack on dialogue is thus an attempt to separate the matter from the form, the *res* from the *verba*, of all human discourse.

Castelvetro's second general criticism of dialogue reaffirms the radical division between *res* and *verba*, content and form, truth and poetry, established by the first criticism:

L'altro difetto, che è o può essere commune a tutte e tre le maniere [Castelvetro's second general criticism of dialogue], s'è che i predetti ragionamenti sono tessuti in prosa, la qual prosa non si conviene a' ragionamenti di soggetto rassomigliativo e trovato dallo 'ngegno dello scrittore e che in verità non sia mai stato tenuto da quelle persone che

sono introdotte a ragionare, sì come non sono mai stati in verità tenuti i ragionamenti degli autori di sopra nominati; conciosia cosa che sì come il verso è fermissimo argomento a darci ad intendere che il soggetto compreso in lui è immaginato e non vero, secondo che apparirà procedendo avanti, così la prosa debba essere non meno fermo argomento a dimostrare che il soggetto a lei sottoposto sia verità, e non cosa imaginata [emphasis added] (37).¹⁴

By "fixing" verse to an imaginary *materia* or subject matter, Castelvetro once again condemns all poetic discourse to a lower gnoseological order. The language of poetry can treat only that which is in some way "less true" than the *materia* or subject matter of prose. Dialogue thus contradicts itself insofar as it wishes to use the language of truth – prose – to represent that which is contingent or imaginary. Yet the contradictory nature of dialogue contains a significant theoretical implication: if the *materia* of any discourse is in some sense the "pre-text" of that discourse, then prose as the language of truth must offer a pure "presentation," as opposed to "re-presentation" or imitation, of its pre-text. If prose "non si conviene a' ragionamenti di soggetto rassomigliativo," then the truth-content it conveys is at a zero-level of remove from its pre-text. As such, prose has no need for the mediating poetic forms of dialogue: truth or *res*, once again, has no need of any form or *verba*.

If we read Tasso's *Discorso dell' arte del dialogo* meta-critically – if we read it, that is, as a response to Castelvetro's critical treatment of dialogue¹⁵ – then it makes sense to see it above all as an attempt to hold together, not only for dialogue but for all literary forms, the union of matter and form, *res* and *verba*. The *Discorso* thus becomes an important philosophical as well as theoretical document. Within its limited number of pages¹⁶ Tasso is able to frame not only the most important theoretical questions pertaining to the art of dialogical writing, but also to raise serious questions about the nature and limits of human knowledge itself. Indeed, for Tasso the two problems are inseparable: in order to discuss the legitimacy of dialogue as a literary form, he must necessarily establish a gnoseological ground upon which to rest his theory.

Tasso's *Discorso* opens with a polemical response to Castelvetro's narrow view of literary mimesis:

Nell'imitazione o s'imitano l'azioni degli uomini, o i ragionamenti; e quantunque poche operazioni si facciano alla mutola, e pochi discorsi senza operazione, almeno dell'intelletto, nondimeno assai diverse giudico quelle da questi; e degli speculativi è proprio il discorrere, sì come degli attivi l'operare. Due saran dunque i primi generi dell'imitazione; l'un dell'azione, nel qual son rassomigliati gli operanti; l'altro delle parole, nel quale sono introdotti i ragionanti (18).¹⁷

For Tasso, not only are the realms of thought and action two very different things, but language itself is capable of imitating the one just as it does the other. If, moreover, the imitation of pure thought is possible, then it may just be

that any attempt to "write" thought is nothing more than an act of "re-presentation." And if philosophical thought can be imitated, then it, too, may be not only wholly contingent but also in large measure dependent upon the literary form which conveys it; that is, the literary form in which the "re-presentation" of thought is made has great significance for the real meaning of thought itself.¹⁸ Thus Tasso's theory of dialogue will be an attempt to undermine Castelvetro's implied division between dramatic *materia* as purely contingent and the *materia* appropriate to prose as the pure content of a "pre-text" which has already been "thought" and hence has no need of a form that "mimics" its unfolding.

If one of the fundamental difficulties facing all theorists of dialogue is the problem of its sub-genres, then Tasso's strategy in bringing the debate on dialogue to the ground-level of epistemological theory involves pointing out the critical faults of both ancient and modern theories on the nature of the various dialogical sub-genres. Tasso begins by dismissing the attempts of the ancient thinker Aristides to divide dialogue into tragic and comic modes. In his attempt to understand the various dialogical forms, Aristides makes the error of falling back on what Tasso considers to be an element inessential to dialogue, the action. Yet action, or, in Castelvetro's formulation, "gli avvenimenti fortunosi del mondo," is the object of imitation of tragedy and comedy proper. As an object of imitation, action is essential to altogether different literary forms. No dialogical form can be either tragic or comic in any real sense; rather, it is considered so only by analogy ("per similitudine" (20)).¹⁹

Tasso's next move is to attack Castelvetro's attempt to base the division of the dialogical sub-genres upon the Aristotelian category of the "manner of representation."²⁰ For Castelvetro, dialogues are mimetic, diegetic or mixed based upon the degree to which the poet is present or not in the work. This distinction "dal modo di ragionare" is for Tasso as inessential a criterion as the ancient one:

Dunque in lui [the dialogue] queste differenze [generic differences based on action] sono accidentali più tosto ch'altramente; ma le proprie si toranno dal ragionamento istesso, e da' problemi in lui contenuti, ciò è *dalle cose ragionate, non sol dal modo di ragionare*: perch' i ragionamenti sono o di cose ch'appartengono alla contemplazione, o pur di quelle che son convenevoli all'azione [emphasis added] (20-22).

Tasso's principal category for dividing dialogue depends upon a characteristic of the *materia* or the *object* of representation and not upon the *manner* of representation (or upon an element that is not essential to the *materia* of dialogue, the action). By basing his own distinction of the various dialogical sub-genres on the nature of the "cose ragionate," Tasso makes the *materia* or "pre-text" of dialogue the very ground upon which any serious discussion of the form must be held. In this way, Tasso effectively directs an ostensibly purely theoretical

discussion on dialogue toward the problem of human knowledge itself, a problem which he tackles in his treatment of the *mythos* of dialogue, the *quistione*.

Aristotelian *mythos*, a qualitative part of tragedy belonging to the object of representation, corresponds, in Tasso's theory of dialogue, to the *quistione*. For Tasso, the dialogical *quistione* or discussion can go in one of two directions, either toward "la contemplazione" or toward those things that are "convenevoli all'azione." This means that dialogue can treat not only contingent matters, but also matters which are purely speculative and thus aimed at the discovery of necessary or transcendent truths:

E ne gli uni [dialogues directed toward things "convenevoli all'azione"] sono *i problemi intenti all'elezione ed alla fuga*; ne gli altri [dialogues directed toward "la contemplazione"] *quelli che riguardano la scienza e la verità*: laonde alcuni dialoghi debbono esser detti civili e costumati, altri speculativi: e 'l soggetto de gli uni e de gli altri o sarà la quistione infinita: come la virtù si possa insegnare; o la finita: che debba far Socrate condannato alla morte [emphasis added] (22).

Tasso's point here is to undermine Castelvetro's argument linking the form of tragedy and comedy to a subject matter that is wholly contingent. Literary forms are thus no longer tied necessarily to a lower gnoseological order; there is no longer any separating out of the content of a discourse from its form based upon the "degree of necessity" contained in the subject matter.

The elements of Tasso's *quistione*, derived mainly from Aristotle's *Prior Analytics*, *Posterior Analytics*, and *On Interpretation*, are all concerned with the nature of the unfolding of human knowledge, much as *mythos* involves the "discovery" of some previously "unknown" existential condition. Any dialectical question, therefore, is "una dimanda della risposta, o vero della proposizione, o vero dell'altra parte della contradizione" (26). If the dialogical *quistione* is about intellectual discovery, then its elements have to do both with the nature of first principles and with the ways in which secondary truths are derived from them. The first principles of all human knowledge are for Tasso fundamentally dialectical in nature, for if "l'interrogazione sillogistica" is the same as "la proposizione," and "le proposizioni si fanno in ciascuna scienza," then questions can be raised about all kinds of knowledge: "in ciascuna scienza ancora si posson fare le dimande" (26). Tasso concludes from this that "in tutte le arti ed in tutte le scienze si posson fare le richieste e conseguentemente i dialogi" (26). Thus any first principle is not only fundamentally dialectical in nature insofar as it is subject to interrogation, but the very articulation of its assertion and questioning is in some way a function of the form, dialogical or otherwise, in which it is written. Tasso's theory of dialogical imitation thus implies the fundamental "re-presentationality" of all writing: no thought-event, just as no historical event, can ever be presented as if it were at a zero-level of ontological remove from the ground-level of natural process. Thus

Tasso must first establish the dialectical nature of all first principles before discussing the various dialectical methods of enquiring after truth – “il dottrinale, il dialettico, il tentativo e il contenzioso” (28).²¹ Only when the articulation of any truth-content can be shown somehow to be inextricably tied to the external form or structure of its “writing” does it make sense to distinguish different dialogical forms.

Tasso's polemical approach to literary mimesis, his desire to extend it to thought as well as to action, has significance for the rhetorical function of literary discourse as well. Presentation of a contingent *materia* before a “multitudine rozza” is no longer the radical, or root function, of dramatic literary forms. By severing the tie between dramatic forms and the rude multitude, Tasso renders Aristotelian *opsis*, or spectacle in the dramatic sense, inoperative in any attempt to theorize dialogue.²² Tasso's claim that dialogues can be read “dallo scrittore medesimo” without the aid of spectacle implies that the rhetorical dimension of literary forms is not devoid of all epistemological value. Rhetoric itself is much more than mere window dressing apt to arouse the emotions of a public interested only in seeing represented “gli avvenimenti fortunosi del mondo.”

Tasso follows Aristotle's *Poetics* in limiting the amount of space he devotes to *dianoia* or thought.²³ He treats it together with *ethos* as a function of the *disputa*: the character and opinions of the personages of dialogue emerge out of the discussion itself.²⁴ The dialogical nature of all truth thus determines not only the various forms of its representation, but also the nature and moral quality of the persons involved in its quest. The extent to which any dialectical enquiry after truth is shaped by the use of one type of argumentation or persuasion over another determines the extent to which a dialogue is *maieutic* (didactic), *peirastic* (dialectical) or *eristic* (polemical). Thus while the *quistione* provides, to use the terminology of Northrop Frye, the “grammar” and “logic” of dialogue,²⁵ *ethos* and *dianoia* together with *lexis* provide the rhetorical basis for its formal arrangement.

This rhetorical reading of Tasso's limited consideration of *ethos* and *dianoia* prepares the way for a lengthier meditation on *lexis* (*elocutio* or style) as the medium of the fundamentally figural thought appropriate to dialogue. Tasso begins his discussion by recalling ancient theories on the style appropriate for dialogue. Artemon, the transcriber of Aristotle's letters, argues that the dialogue ought to be written in the style of the epistle because “il dialogo è quasi una sua parte” (*Dialogues* 34). Demetrius of Phalerum, however, points out the fundamental rhetorical and mimetic differences between the two genres: the language of dialogue must be plainer because it imitates “an extempory utterance,” while the epistolary style “should be a little more studied” because the letter is to be “sent as a gift” (“On Style” 4.224; Rhys Roberts translation). For Demetrius, the more figural language of the epistle must obey certain purely external rhetorical proprieties, while the style of dialogue is tied to a

strict mimetic "realism" insofar as it must come as close as possible to the natural processes of human thought. Indeed, of Demetrius' three periodic sentences – "storico," "dialogico," and "oratorio"²⁶ – the dialogical one is placed on the least figural of levels.²⁷

Tasso builds his own argument in favour of the figural quality of dialogical writing by distancing himself from both of these authorities. He argues, firstly, against any position that would seek to link the *lexis* of dialogue to that of any other literary genre (in this case, the epistle). Next, he tacitly challenges Demetrius's classification of the period. For Tasso, Demetrius seeks to fix dialogical writing in some sort of elocutionary hierarchy in which it is brought as close as possible to some false ideal of pure thought. Even though the Demetrian dialogical period – "più semplice dell'istorico" – is appropriate to that part of the dialogue "nella qual si disputa" (36), it nonetheless diminishes the rhetorical and figural potential of dialogical writing best exemplified by Plato:

egli molto s'inalzava sopra il parlar pedestre; [...] il suo parlare non era in tutto simile al verso, nè 'n tutto simile alla prosa, [...] egli usava l'ingegno non altramente ch'i re facciano la podestà. Ed in somma niun ornamento di parole, niun color retorico, niun lume d'oratore par che sia rifiutato da Platone (*Dialogues* 36).

The effectiveness of the figural language of dialogue can be measured only by that which the Latin writers call *evidentia*,²⁸ or, as Tasso defines it, "chiarezza" (38). *Evidentia*, or in Greek terms *enargeia*, means "to put before the eyes;" the Ciceronian dictum is *ponite ante oculos*.²⁹ Tasso's use of this term to describe a series of powerfully evocative dramatic scenes from Plato suggests that his notion of dialogical *lexis* is meant to absorb the rhetorical function of *opsis*. For Tasso, since dialogue has no use for *opsis* as spectacle in the dramatic sense³⁰ – the sense in which Castelvetro intended it when he spoke of the *materia* of drama as "gli avvenimenti fortunosi del mondo" – it gets absorbed by *lexis*. Thus while the three objects of representation – *mythos*, *ethos* and *dianoia* – remain essentially intact in Tasso's theory of dialogue, the *manner* of representation gets absorbed into the *media* of representation. If the image³¹ which Tasso's *evidentia* produces absorbs the function of *opsis*, then the rhetorical nature of dialogue is radically transformed: even though dialogue is meant to be read by or before an audience of civil and speculative men, that does not mean that it is only a combination of grammar and logic, of narrative and meaning, with no "rhetorical arrangement."

Indeed, Tasso's definition of dialogue – "Direm che 'l dialogo sia imitazione di ragionamento scritto in prosa senza rappresentazione per giovamento de gli uomini civili e speculativi" (24)³² – is nothing other than the most synthetic of attempts to hold together the union of *verba* and *res* while also valorizing the necessary rhetorical arrangement of all dialogical discourse: the imitative dimension of dialogue, its "re-presentation" of a *materia* or "pre-text,"

allows for a formal ordering of the discussion much as *mythos* or plot rearranges the real, chronological events of history into a fictional order; prose is the kind of diction or *lexis* best able to convey the content of a discourse suited to civil and speculative men; the principle of *giovemento*, finally, valorizes the rhetorical dimension of dialogue, lending both its form and its content a serious though not necessarily purely speculative value. Thus the fundamental "representationality" of all truth, together with the serious rhetorical power of the poetic image (*Discorsi del poema eroico* 607), bestows upon the form or "rhetorical arrangement" of any utterance serious gnoseological value. For Tasso, no truth-content, no *res*, can have any real value apart from the shape of its utterance, its *verba*.

University of Toronto

NOTES

- 1 Weinberg devotes two chapters to the Ariosto-Tasso debate, and a chapter each on the debates over Guarini's *Pastor Fido* and Speroni's *Canace*. Even among modern critics the Renaissance theory of dialogue does not become a topic worthy of full book-length study until the 1980s with the work of Wilson, Snyder, Cox, and, most recently, Pugliese. See also Perelman, Kushner, Bialostosky, Burke, Le Guern.
- 2 Cfr. Cox: "For a brief period in the sixteenth century in Italy, when the vogue for literary dialogue was at its height, there was a sustained attempt to bring the dialogue into the fold of Aristotelian genre criticism" (1). For individual studies on the four authors mentioned, see Snyder.
- 3 For a discussion, on the other hand, on the broad and extensive influence that the dialogue and notions of the dialogical have had on modern thought, see Pugliese 7-14.
- 4 See Snyder's chapter, "The Reasons for Asking," 134-80.
- 5 The importance of the union of *res* and *verba* for humanistic thought is discussed by Ernesto Grassi in his *Rhetoric as Philosophy*. See especially pp. 46ff. Croce, although failing to see Tasso's theory of dialogue as a response to Castelvetro, nonetheless provides an instructive reading of Tasso's *Discorso*. Criticizing Rudolf Hirzel's history of dialogue, *Der Dialog. Ein literaristorische Versuch* (Leipzig: S. Hirzel, 1895), Croce writes: "Tutta la storia, in effetto, che in essa [Hirzel's history of dialogue] si vuol costruire degli inizi, dei successivi perfezionamenti, del culmine che nell'antichità il dialogo raggiunse in Platone, e della sua decadenza dopo Platone, con rare soste e fuggevoli riprese, è una storia fantasiosa o, piuttosto, mancante di soggetto storico, non essendo mai esistita la presunta forma sintetica filosofico-poetica che le dovrebbe dare il soggetto. Ciò che ha avuto luogo è stata talora la lotta tra il poeta e il dialettico, con la vittoria ora dell'uno ora dell'altro, o con un estrinseco equilibrio, che accostava, senza poterli fondere, i due diversi atteggiamenti spirituali. E la cosiddetta 'decadenza del dialogo' è nient'altro che la successiva eliminazione di questo ibridismo, la liberazione della dialettica e della scienza dai pezzi di poesia, o di velleità di poesia, che (né solo nel cosiddetto dialogo) si trascinava dietro o dai quali era contornata" [emphasis added] (2.120-21).
- 6 "[Castelvetro] has little patience for the paradoxes of dialogue, and no interest whatsoever in exploring the ambiguities of its position at the crossroads of fiction and dialectic. The notion of a philosophical fiction is just as monstrous, and just as impossible, he contends, as a centaur or a minotaur in nature. If an identity is to be maintained between prose and truth on the one hand and verse and verisimilitude on the other hand, such hybrid forms have to be expelled entirely from the literary system" (Snyder 146). Snyder also points out that Castelvetro's "hidden

- agenda is to dissolve the authority of the classical canon and thus challenge the very basis of the humanist culture of the Renaissance" (137-38). He goes on to argue that Castelvetro's "theory [of dialogue] represents an effort – the opposite, strategically speaking, of Speroni's defense – to undermine the privileges of dialogue, and the culture that produces dialogue, by discovering the logical self-contradictions of the form and illuminating them through the analytical power of his poetics" (139).
- 7 "For just as by the use both of colour and form people represent many objects, making likenesses of them – some having a knowledge of art and some working empirically – *and others use the human voice*; so is it also in the arts which we have mentioned, they all make their representations in rhythm and language and tune, using these means either separately or in combination [emphasis added]" (1447a3-5; Fyfe translation). "Voice" is the English term most frequently used to translate the Greek *phone*. Cfr., for example, Dorsch 32, Hutton 45, Else 17; Hardison, however, prefers to translate *phone* as "sound" (3).
 - 8 For a detailed analysis of the difficulties involved in a proper understanding of Aristotle's treatment of the various media of representation belonging to those arts which use voice, see Else 17-38.
 - 9 "[People] do not call them poets *in virtue of their representation but apply the name indiscriminately in virtue of the metre*. For if people publish medical or scientific treatises in metre the custom is to call them poets. *But Homer and Empedocles have nothing in common except their metre*, so that it would be proper to call the one a poet and the other not a poet but a scientist [emphasis added]" (1447b10-12; Fyfe translation).
 - 10 "Simili ragionamenti adunque sono di tre maniere, l'una delle quali può montare in palco e si può nominare rappresentativa, perciocché in essi vi sono persone introdotte a ragionare δραματικώς, cioè in atto, come è usanza di farsi nelle tragedie e nelle comedie; e simile maniera è tenuta da Platone ne' suoi *Ragionamenti* e da Luciano ne' suoi per lo più. Ma un'altra ce n'è che non può montare in palco, perciocché, conservando l'autore la sua persona, come storico narra quello che disse il tale e il cotale: e questi ragionamenti si posson dinominare o storici o narrativi, e tali sono per lo più que' di Cicerone. E ci è ancora la terza maniera, e è di quelli che sono mescolati della prima e della seconda maniera, conservando l'autore da prima la sua persona e narrando come storico, e poi introducendo le persone a favellare δραματικώς, come s'usa pur di fare nelle tragedie e nelle comedie, in guisa che questa ultima maniera può e non può montare in palco: cioè non può montarvi in quanto l'autore conserva da prima la sua persona e è come storico, e può montarvi in quanto s'introducono le persone rappresentativamente a favellare; e Cicerone fece alcun ragionamento così fatto" (Castelvetro 36). Tasso quotes this passage in his *Discorso dell'arte del dialogo* (*Dialogues* 18-20).
 - 11 "Ora queste maniere di ragionamenti hanno o possono avere alcuni difetti che sono comuni a tutte e tre loro, e n'hanno o ne possono avere alcuni che sono speciali a ciascuna di loro" (Castelvetro 36).
 - 12 For Castelvetro, moreover, "every dialogist is by definition a rhetorician as well...for dialogues are oriented completely toward the production of a single specific effect – *il diletto* – in the mind of the spectator" (Snyder 141). Cfr. also Baldassarri: "La distinzione avanzata nelle pagine della *Poetica* fra i vari tipi di dialogo, è, a guarder bene, tutta fondata sulla possibilità o meno che essi vengano rappresentati scenicamente, raggiungendo così o meno il pubblico cui sono destinati in quanto 'rassomigliativi'" ("L'arte" 9). Baldassarri also points out that Castelvetro "non concepisce un pubblico intermedio fra la 'rozza moltitudine' e l'*élite* dei dotti" ("L'arte" 14).
 - 13 Castelvetro covers all three dialogical genres – *rappresentativo, storico* or *narrativo*, and *mescolato* – in his indictment of the form by arguing that the *materia* of history is also contingent: "Il qual soggetto popolesco e d'avvenimenti fortunosi è, come dico, non pur richiesto a' ragionamenti del palco, ma ancora a' ragionamenti storici, come si mostrerà quando si parlerà del soggetto proprio e convenevole all'istoria; e in ciò pecca gravemente Platone e Cicerone e molti altri" (37).

- 14 On the late-Cinquecento desire to reduce everything to strict verisimilitude, cfr. Renato Barilli's comments in *Retorica*: "la poetica slitta dal novero delle arti discorsive (razionali) in quello delle arti 'reali', interessate a rappresentare, ovvero a imitare dei contenuti: legate quindi alla scienza dei costumi (oggi diremmo: alla psicologia, alla morale). L'obbligo primario per il buon poeta diventa quello di essere verosimile, cioè di conoscere e rispettare i dati contenutistici dell'ordine pratico-morale. La poetica quindi non appare più come una specie di raddoppio delle esigenze retoriche di eleganza, il suo fine non è più di mirare a un *bene dicere* in assoluto, ma al contrario risulta ormai subordinata e strumentale al compito di rendere la verosimiglianza dei personaggi. In sostanza, essa subisce un ridimensionamento in cui trascina con sé anche la retorica" (83).
- 15 As Snyder points out, Tasso had attentively read Castelvetro's *Poetica d'Aristotele* in the 1570s and "had been both intrigued and irritated by it" (148). For Snyder, "Castelvetro's treatise serves as one of the chief target-texts for the *Discorso dell'arte del dialogo*, a fact not as widely recognized by scholars as it should be" (148). He also points out that "modern scholarship has demonstrated beyond reasonable doubt that Tasso's *Discorso dell'Arte del dialogo* is a metacritical reading of both Castelvetro's and Sigonio's theories of dialogue" (150). Cfr. also Baldassarri, "L'arte" 5-14.
- 16 The irony implicit in Tasso's claim that in discussing dialogue he will "[vestir] di corto" (16) cannot be missed: not only is it a stab at Castelvetro's enormous *sposizione* of Aristotle's *Poetics*, but it also indicates the approach best suited to the treatment of a topic of great civil and speculative importance.
- 17 All passages from the *Discorso dell'arte del dialogo* are from the Lord and Trafton edition.
- 18 On the importance of the form of writing to its philosophical content, cfr. Mark D. Johnson: "The question of philosophical genres [...] must be understood [...] as a question about the presence in philosophy of certain shapes of composition, which happen also to be studied in the *trivium* and by rhetoricians" (201).
- 19 "E questa divisione [into tragic and comic], perchè è fatta in due membri, è più perfetta: nondimeno i dialoghi sono stati detti tragici e comici per similitudine, perchè le tragedie e le comedie propriamente sono l'imitazioni dell'azioni; ma 'l dialogo è imitazione di ragionamento, e tanto partecipa del tragico e del comico quanto in lui si scrive dell'azione" (*Dialogues* 20).
- 20 Platonic theory involves a similar division of the sub-genres of dialogue based upon the "manner of representation;" see *Republic* 3.393-94.
- 21 Modern theorists such as Michel Le Guern distinguish three types of disputation and hence dialogical form: the didactic, the polemical and the dialectical; Chaim Perelman divides dialogue into eristic, critical and dialectical forms, while Peter Burke comes closest to Tasso in dividing dialogue into four groups: catechism, disputation, conversation and drama.
- 22 "Nel dialogo principalmente s'imita il ragionamento, il qual non ha bisogno di palco; e quantunque vi fosse recitato qualche dialogo di Platone, l'usanza fu ritrovata dopo lui senza necessità. Perchè s'in alcuni luoghi l'elocuzione pare accommodata all'istrione, come nell'*Eutidemo*, può leggersi dallo scrittore medesimo, ed aiutarsi con la pronuncia" (*Dialogues* 22).
- 23 Cfr. Snyder: "[Tasso] evinces practically no interest of his own in discussing either *dianoia* (thought) or *ethos* (character)" (167).
- 24 Tasso writes: "Ma perchè, come abbiám detto, il dialogo è imitazione del ragionamento, e 'l dialogo dialettico imitazione della disputa, è necessario ch'i ragionanti e disputanti abbiano qualche opinione delle cose disputate e qualche costume, il qual si manifesta alcuna volta nel disputare; e quindi derivano l'altre due parti del dialogo, io dico la sentenza e 'l costume; e lo scrittore del dialogo deve imitarlo non altramente che faccia il poeta" (*Dialogues* 32).
- 25 In his essay "Rhetorical Criticism: Theory of Genres," *Anatomy of Criticism*, Frye describes literature as "the rhetorical organization of grammar and logic" (245), where grammar is the "art of ordering words" and logic is "the art of producing meaning" (244).
- 26 Cfr. Tasso, *Dialogues* 36; Demetrius, "On Style" 1.19-21.

- 27 Cfr. Tasso: "Ma la forma dell'oratorio sia contorta e circolare, e quella del dialogico più semplice dell'istorico, in guisa ch'a pena dimostri d'esser periodo" (*arte del dialogo* 36).
- 28 Cfr. Lausberg 197-98. Snyder devotes a substantial part of his chapter on Tasso, "The Reasons for Asking," to *lexis* and *evidentia* or *enargeia* (170 ff.)
- 29 Cfr. Snyder 170-71.
- 30 Cfr. Aristotle's treatment of *opsis* or spectacle in connection with the arousal of fear and pity: "Fear and pity may be excited by means of spectacle; but they can also take their rise from the very structure of the action, which is the preferable method and the mark of a better dramatic poet" (1453b2-3; Dorsch's translation 49). Although spectacle is part of the "radical of presentation" (Frye 247) of drama and hence an essential characteristic of its generic differentiation, yet the arrangement of *mythos* is a nobler way of arousing fear and pity in the spectator. Since *opsis* as spectacle is inoperative in Tasso's theory of dialogue, and *mythos* gets replaced by the *quistione*, the supreme function of awakening the minds and hearts of the listeners of dialogue falls to *lexis*.
- 31 On the importance of the image in Tasso's gnoseological theory, cfr. *Discorsi del poema eroico*: "Il condurre a la contemplazione de le cose divine e il destare in questa guisa con l'imagini, come fa il teologo mistico e il poeta, è molto più nobile operazione che l'ammaestrar con le dimostrazioni com'è ufficio del teologo scolastico" (607).
- 32 Not only does Tasso's definition of dialogue recall Aristotle's definition of tragedy, but it comes at the same point in the *Discorso* as Aristotle's does in the *Poetics*: immediately before, that is, the discussion of the qualitative parts of dialogue (compare *Poetics* 1450a2-3 with the *Dialogues* 24). Tasso goes on in the same passage to discuss in greater detail the parts of dialogue: "Ne porrem due spezie [of dialogue], l'una contemplativa, e l'altra costumata; e 'l soggetto nella prima spezie sarà la quistione infinita; nella seconda può esser l'infinita o la finita; e quale è la favola nel poema, tale è nel dialogo la quistione; e dico la sua forma e quasi l'anima. Però s'una è la favola, uno dovrebbe esser il soggetto del quale si propongono i problemi. E nel dialogo sono oltre di ciò l'altre parti, ciò è la sentenza, e 'l costume, e l'elocuzione" (24).

WORKS CITED

- Aristotle. "Poetics." Aristotle. Horace. Longinus. *Classical Literary Criticism*. Trans. T. S. Dorsch. London: Penguin Books, 1965. 29-75.
- . "Poetics." Aristotle. *The Poetics*. Longinus. *On the Sublime*. Demetrius. *On Style*. Trans. W. Hamilton Fyfe. London: Heinemann, 1927. 1-118.
- . *Poetics*. Trans. James Hutton. New York-London: W. W. Norton, 1982.
- Baldassarri, Guido. "L'arte del dialogo in Torquato Tasso." *Studi tassiani* 20 (1970): 5-46.
- . "Il discorso tassiano 'Dell'arte del dialogo'." *Rassegna della letteratura italiana* 75 (1971): 93-134.
- Barilli, Renato. *Retorica*. Milano: Mondadori, 1983.
- Bialostosky, Don H. "Dialogics as an Art of Discourse in Literary Criticism." *PMLA* 101 (1986): 788-97.
- Burke, Peter. "The Renaissance Dialogue." *Renaissance Studies: Journal for the Society of Renaissance Studies* 3 (1989): 1-12.
- Castelvetro, Lodovico. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*. Ed. Werther Romani. 2 vols. Bari: Laterza, 1978.
- Cox, Virginia. *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Croce, Benedetto. "La teoria del dialogo secondo il Tasso." *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*. 3 vols. Bari: Laterza, 1948. 2. 118-24.
- Demetrius Phalareus. "On Style." *Aristotle's Poetics and Rhetoric*. Demetrius on Style. Longinus on the Sublime. Trans. T. Allen Moxon. London: J. M. Dent and Sons, 1934. 197-268.

- . "On Style." *Aristotle. The Poetics. Longinus. On the Sublime. Demetrius. On Style.* Trans. W. Rhys Roberts. London: Heinemann, 1927. 255-487.
- Else, Gerald F. *Aristotle's "Poetics": The Argument.* Cambridge: Harvard UP, 1967.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays.* Princeton: Princeton UP, 1957.
- Grassi, Ernesto. *Rhetoric as Philosophy.* University Park: Pennsylvania State UP, 1980.
- Hardison, O. B. *Aristotle's Poetics. A Translation and Commentary for Students of Literature.* Trans. Leon Golden. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1968.
- Johnson, Mark D. "A Preface to the Study of Philosophical Genres." *Philosophy and Rhetoric* 14 (1981): 199-211.
- Kushner, Eva. "Le Dialogue de 1580 à 1630: Articulations et fonctions." Lafond and Stegmann 149-62.
- Lafond, Jean, and André Stegmann, eds. *L'Automne de la Renaissance 1580-1630.* Paris: Vrin, 1981.
- Lausberg, Heinrich. *Elementi di retorica.* Trans. Lea Ritter Santini. Bologna: Il Mulino, 1969.
- Le Guern, Michel. "Sur le genre du dialogue." Lafond and Stegmann. 141-48.
- Perelman, Chaim. "The Dialectical Method and the Part Played by the Intellocutor in Dialogue." *The Idea of Justice and the Problem of Argument.* London: Routledge and Kegan Paul, 1963. 161-67.
- Plato. "Republic." Trans. Paul Shorey. *The Collected Dialogues of Plato.* Ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. 10th ed. Princeton: Princeton UP, 1980. 575-844.
- Pugliese, Olga Zorzi. *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale.* Roma: Bulzoni, 1995.
- Snyder, Jon R. *Writing the Scene of Speaking: Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance.* Stanford: Stanford UP, 1989.
- Speroni, Sperone. "Apologia del dialogo." *Trattatisti del Cinquecento.* Ed. Mario Pozzi. Vol. 1. Milano-Napoli: Ricciardi, 1978. 683-724.
- Tasso, Torquato. "Discorso dell'arte del dialogo." *Prose.* Ed. Ettore Mazzali. Milano-Napoli: Ricciardi, 1959. 331-46.
- . *Dialogues. A Selection, with the Discourse on the Art of the Dialogue.* Trans. Carnes Lord and Dain A. Trafton. Berkeley: U of California P, 1982. 15-41.
- . "Discorsi del poema eroico." Ed. Luigi Poma. *Opere.* Ed. Ettore Mazzali. 2 voll. Napoli: Fulvio Rossi, 1969. 2.569-860.
- Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Renaissance.* 2 vols. Chicago: U of Chicago P, 1961.
- Wilson, Kenneth J. *Incomplete Fictions: The Formation of English Renaissance Dialogue.* Washington: Catholic U of America P, 1985.

Metaphors and Fictions of Self-Preservation in *Il berretto a sonagli* and *Il giuoco delle parti*

But let us be clear; it is not because he wants limelight or applause (on the contrary, he would consider them vulgarities), but because he believes that the play is reality

(John Berger. *G.*, A Novel)

Essential to any study on Pirandello's work is the consideration of the fictionalizing motif (artistic creation) which dominates the playwright's opus (Ó Ceallacháin; Styán). One of the ways by which the theme of "artistic creation" is integrated in the Pirandellian fictional world is through metaphor, word-play and "role-playing-within-the-role" (Hornby 67), with each one functioning as textual strategies by means of which the fictionalization of human action is thematized. This study focuses on two of Luigi Pirandello's plays in the light of the fiction-making motif. Essentially, it attempts to confirm the notion that to interpret and organise life's exchanges and scenarios aesthetically (by the use of metaphors, role-playing, word-playing, etc.) is tantamount to constructing a private world where the agent involved in said exchanges feels legitimated and is, therefore, in control of his or her life.

Prior to examining the texts within this light, I wish to foreground the theoretical framework and boundaries within which the analysis will take place. Thus, first I give an account of the surface theme of the plays; then the humoristic concepts of literary self-creation ["costruirsi"] and "avvertimento/sentimento del contrario" will be examined with reference to Umberto Eco's "artistic consciousness" (Eco, *The Limits of Interpretation* 167). Subsequently, the concepts of literary self-creation and "game metaphor" (Procaccini 57) will be introduced in relation to one another in order to illustrate that Luigi Pirandello's concern in the two plays to be analyzed here is to be located in the self-legitimizing and self-preserving fictional constructs (of the puppet and the egg) achieved through word-playing and role-playing.

Likewise, "play" and "game" in this study do not so much refer to game-playing in the traditional sense of sport or leisure, but are used as metaphors

meant to connote the essentially illusory and fictitious nature of lived experience (human activity) which strives to validate itself by means of aesthetic constructs which are themselves actualized within an agonistic context of theatrical role-playing and word-playing.

The philosophical, social and aesthetic exegesis of "play" as fiction-making will illustrate the existential significance of fictional self-creation within the context of human activity and, in reference to the plays to be analyzed, will aim at reminding us of Luigi Pirandello's recurrent emphasis on the self-legitimizing, yet at times precarious, function of fictional anthropogenesis.

Il berretto a sonagli (1918) and *Il giuoco delle parti* (1919) seem to be about adultery. Not surprisingly, like in many of the playwright's dramatic works, the adultery theme, however integral to the plot, serves as a surface element by means of which is revealed a more profound consideration regarding the human condition.¹ In *Il berretto a sonagli* for instance, the story ostensibly centers on Beatrice Fiorica's public disclosure of her husband's adulterous affair with Ciampa's wife. And in *Il giuoco delle parti* Leone Gala seemingly punishes his wife for her sexual transgression with Guido Venanzi.

Adultery is only the "tip of the iceberg." Significantly, marital infidelity as a threat-generating strategy serves as a pretext for an examination of the self-legitimizing fictional constructs in life which preserve human identity in times of great *imbroglio*. With this in mind, adultery will be considered as a threat to the self-legitimizing and life-preserving symbols of the puppet and the egg; two metaphors embraced by the male protagonists (Ciampa and Leone) of *Il berretto a sonagli* and *Il giuoco delle parti* by virtue of which a fictional mode of existence is preserved which does not permit the contingent and embraces "textuality" instead.² Likewise, the puppet and the egg symbolize Pirandello's notion of life's dependency on artistic organization and thus reveal how fictional constructs offer us the discourse by which to stipulate our own legitimate invented microcosms.³ As a result, metaphorically laced discourse (puppet-egg symbolism) in these two plays is appropriated as a strategy of deception (Leone/Beatrice) and dissuasion (Ciampa) by means of which the fictional constructs which serve to protect the character's sense of "self" (both Ciampa's mask of unsuspecting cuckolded husband and Leone's mask of indifference) remain intact.

Both *Il berretto a sonagli* and *Il giuoco delle parti* reveal the notion of the construction of identity once viewed within the re-inventive aesthetic atmosphere of word-playing, role-playing and *double-entendre*. Inasmuch as both texts focus on the processes of identity formation and world creation, this emphasis on identity and personal worlds is legitimated precisely in the aesthetic procedures of self-creation (discursive/theatrical) that each character adopts in an effort to construct and preserve him/herself fictitiously within a doxastic world of his or her own creation (δόξα). Accordingly, the surface theme of adultery unveils the fact that the process of fictional self-creation is, in essence,

a jocular literary process whereby experience is transformed into an aesthetic event, where characters (Leone, Ciampa, Bearice, Silia) define themselves in terms of self-conscious word-playing or explicit role-playing.

In an article entitled "Building a Character: Pirandello and Stanislavsky," Mary Casey writes that the idea behind Pirandello's concept of "costruirsi" is precisely "the process by which man constructs the illusion of a coherent and unified identity in an attempt to hide the inconsistencies and uncertainties which lie beneath the surface" (50). In fact, many commentators and critics (Radcliff-Umstead; Oliver; Hornby; Caputi; Tuscano; Eco, *The Limits*; Lavan-
chy; Günsberg, *Patriarchal*; Styán) discussing Pirandello's notion of "costruirsi" articulate a unifying theme which is faithful to what Pirandello theorizes in his essay on *L'umorismo*; namely, that the phenomenon that the humorist exploits is an artistically constructed one, a fiction connoting theater-like or literary qualities, such as Ciampa's puppet symbolism in *Il berretto a sonagli*, or Leone's egg metaphors connoting perfection in *Il giuoco delle parti*. Likewise, to create and therefore re-invent oneself aesthetically is to impose willingly a fictional status upon individual experience. Bearing this in mind, the term ["costruirsi"] signifies the literary process by which we as individuals in brute reality construct an alternative fiction, or fictions, of ourselves we wish to project outwards. Aesthetically speaking we are, therefore, the authors of our lives, constructing ourselves into character-types, attributing aesthetic textures upon experience.

The Pirandellian opus is fraught with literary icons who, because of some shattering experience – adultery for instance – resort to contriving for themselves and others an illusory personality by which they confront the contingent forces which plague them. A possible actualization of this aesthetic creation is achieved via role-playing. As Richard Hornby has noted in his insightful study on the aesthetic, social, and ideological causes of the meta-dramatic, to role-play is to assume "a role that is different from [the] usual self" (67) in order to reveal an ideal one. He writes furthermore that "[...] role-playing-within-the-role is an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be" (67).⁴ Role-playing implies therefore a conscious attempt at self-knowledge insofar as it serves as a process with which to create a comfortable identity for oneself ["costruirsi"] while concurrently connoting a support system, which, at its deepest level, serves to sustain and authenticate the fictional self created by the individual.⁵ Accounting for the importance of fiction-making in life, Pirandello himself writes: "[...] la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolare nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo" (*L'umorismo* 138).

Pirandello's theoretical meditations on aesthetic creation are to be located in his essay *L'umorismo* (1908). In this treatise of artistic creation the dramatist articulates a fundamental dialectic, as well as a paradoxical interdependency,

between fiction and life,⁶ illusion and reality. Lived experience is recurrently theorized in aesthetic guise, ultimately constituting the life raft of life itself. Commenting on the literary nature of "costruirsi," Ó Ceallacháin writes: "*L'umorismo* is principally concerned with defining and describing in detail Pirandello's concept of humour as a literary phenomenon" (Dashwood 40). And Dante della Terza, in an essay entitled "On Pirandello's Humorism," observes: "Pirandello's **personaggio** appears to be born under the sign of an everlasting illusion of survival" (36). Accordingly, only as a literary phenomenon that transforms experience into an aesthetic event is lived experience legitimated, and achieves a sense of coherency.

Evidence of the self-authenticating and self-preserving purpose of fictional constructs is doubtless to be found in an often quoted and much-referred-to passage in the *L'umorismo* essay. By way of the old lady symbolism, Pirandello explicates the significance of aesthetic creation and the concept of revealing the aesthetic disguise of human experience.⁷ Characteristically, the description of the "vecchia signora" [old lady], who on the surface provokes laughter, yet at a profound level exacts pity and sorrow, is illustrative of the belief that life emulates the "textuality"⁸ and stability of art, and that only as a construct is life justified. The "avvertimento del contrario" ("the perception of the opposite," Eco, *The Limits* 166) is best exemplified in the initial impartial response elicited by the awareness of the exterior qualities of the "vecchia signora." The recognition of these grotesque qualities as opposite characteristics of what in our mind an old lady should look like and the detached comic response provoked by them are a result of this objective response.

In addressing the function of reflection ["riflessione"] *vis-à-vis* the observed phenomenon, Eco, in his article "Pirandello Ridens," has observed that when reflective thought has not intervened to dissolve the phenomenon and to probe into its psychology – to its *raison d'être* – "only a perception of the opposite" has occurred within the perceiver; thus, the resulting response is purely comic (*The Limits* 167). However, when reflection intervenes and deconstructs⁹ the image and transforms it into something else, "ecco che io non posso più riderne come prima, perchè appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andare oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quell'avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario" (*L'umorismo* 126).

In his examination of the *L'umorismo* essay Eco illustrates that the concept "riflessione," which is the intellectual process by which are unveiled the "reasons why the old woman masks herself under the delusion of regaining her lost youth" (*The Limits* 167), and therefore ultimately leads to the empathetic "sentimento del contrario," denotes "artistic consciousness" (*The Limits* 167). Eco's interpretation of "artistic consciousness," therefore, presupposes reflective consciousness since it is by virtue of the reflective process that a sympa-

thetic identification (feeling of the opposite) between the subject perceiving and the phenomenon perceived is actualized. This being the case, once the perceiving "ego" contemplates the artfully concealed anguish of the object perceived, empathy and understanding are activated, whereby the "character is no longer separate from me; in fact, I try to get inside the character" (*The Limits* 167). Eco further emphasizes how the imagination, by virtue of reflection, exhibits an artistic operation which "semanticizes" in a profound way the perceived object: "Reflection [...] attempts to understand the reason why the old woman masks herself under the delusion of regaining her lost youth" (*The Limits* 167). Moreover, "Reflection [...] constantly blocks the imagination as if saying to it, Look here, you thought that the things that you created were just as you imagined them to be – perfect. But they could also be entirely different" (Eco, *The Limits* 166). Consequently, the "feeling of the opposite" which reveals profounder meanings about a given experience and is the emotional implication of conscious reflection (perception of the opposite), connotes aesthetic sensibility inasmuch as it generates empathy in the perceiving subject by means of unveiling the fictitious constructs comprising the phenomenon. Thus the "sentimento del contrario" presupposes those creative aspects of human consciousness which act as actions of meaning, exacting pity and uncovering the self-preserving fictions in life.

Bearing in mind that both *Il berretto a sonagli* and *Il giuoco delle parti* amount to a dramatization of the game-playing nature of experience,¹⁰ it seems plausible to comment upon the philosophical significance of the concept of illusion-making as it relates to human nature. The notions of "game" and "play" as fiction-generating phenomena have a distinguished philosophical tradition traceable to Plato. In *Laws I* Plato qualifies the productive society as one which has cultivated the concepts of play and pretense in its citizens:

I insist that a man who intends to be good at a particular occupation must practice it from childhood: both at work and at play he must be surrounded by the special 'tools of the trade.' For instance, the man who intends to be a good farmer must play at farming, and the man who is to be a good builder must spend his playtime building toy house; and in each case the teacher must provide miniature tools that copy the real thing. To sum up, we say that the correct way to bring up and educate a child is to use his playtime to imbue his soul with the greatest possible liking for the occupation in which he will have to be absolutely perfect when he grows up. (1337)

Plato's observations indicate a concern with how "play," as a mimesis of the actual world, prepares for a meaningful life in which we take delight in performing the duties of our profession. Thus, to guarantee a productive future in the actual human community one must resort to role-playing and fiction-making as strategies of preparation; that is, one must attempt to re-create illusory simulacra of the antagonistic nature of real life. Inasmuch as Plato's concern is

with the education of children and with the proper way to ensure their future membership in a social community the prosperity of which they will be part, the philosopher is inciting a pragmatic proposition about the benefits of fiction-making in society.

In the subsequent reference Plato argues that self-control (control over emotions, like fear and cowardice) in later life is only achieved when an individual learns to manage his everyday experiences through training:

A man has to fight and conquer his feelings of cowardice before he can achieve perfect courage; if he has no experience and *training* in that kind of struggle, he will never more than half realize his potentialities for virtue. Isn't the same true of self-control? [emphasis mine] (1341)

Inasmuch as “play” creates a kind of preparatory simulacrum for the experiences one will encounter in life – such as the maintaining of a profession, the controlling of destructive emotions and that through playful simulation of the “real thing” one actually prepares for life – it seems likely that “training” is somewhat analogous to fiction-making since for their *raison d'être* both require pretence and a temporary alienation from the actual world: That is, the trainee, though not fully exercising his or her intended role in the actual world of experience, is nevertheless preparing for actuality through a fictitious re-enactment which offers the exposure to virtual non-actualized possibilities. Likewise, the social efficacy of “play” for Plato is justified in its pragmatic *τέλος* [end] of edifying the individual for the realization of his or her practical, emotional and intellectual potentialities in the real world. With regard to Plato's notion of play's social function, Sura P. Rath, in an article entitled “Game, Play, Literature: An Introduction,” writes: “For Plato, play is peripheral and even unnecessary for human life unless it prepares us for life, and we should judge play by how it instructs us” (4).

As follows, there is detectable one important function of play which Plato advocates in relation to human experience: the self-legitimizing, pedagogic teleology of play, which, by virtue of a fictitious re-enactment of the real, prepares for life, thereby allowing for the exercising of our intellectual abilities within a context of pretence and appearance.

Whereas Plato views “play” and “life” as occupying and operating within distinct boundaries where the fictitious re-enactment of human experience prepares us for life, but does not necessarily constitute the real experience itself, Pirandello perceives a fusion between life and illusion. Fiction-making, role-playing and pretence no longer denote the games of recreation and preparation which in Classical Greece were distinct from actual life. Within the metaphysical uncertainty of a Post-Traditional world where truth can no longer be seen as corresponding to a fixed and unchanging social reality since the latter does not exist, the concept of game has come to denote an eternal process of illusion and

fiction-making which duplicates and gauges the elusive nature of our relationships and the crisis of modern consciousness. Likewise, the boundary between illusion and what is real is intermeshed, revealing life's dependancy on fictional constructs rather than eternal truths. Consequently, a modern realization has set in regarding the lack of those legitimating beliefs which held Plato's conception of the world in tact, and which accordingly rendered possible his impartial reflections on life and fiction-making. With regard to his own awareness of the metaphysical rift in "modern consciousness," Pirandello writes: "Manca affatto alla nostra conoscenza del mondo e di noi stessi quel valore obiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua" (*L'umorismo* 147). Pirandello therefore believes that life itself is a fiction to be constructed, a game to be played and a mask to be worn.

However disparate the classical and modern concepts of fiction-making are *vis-à-vis* human experience, this disjuncture is essentially ontological: That is, while the significance of Plato's fiction-life analogy is its reference to the actual world of everyday experience which is alienated from the fictional world once illusion has served its purpose of edification and preparation, the essence of Pirandello's fiction-life analogy is its identification with the actual world, namely its re-organizing and intermingling of the ontological boundaries between the actual world as lived and the actual world as interpreted through fiction. Thus, for Pirandello the world is essentially a fiction.

On a pragmatic level, however, both the Platonic and Pirandellian analogies are similar insofar as they seem to be bound by the epistemological notion of the validity of fiction-making's purposive, knowledge-yielding, self-legitimizing and self-preserving functions. Likewise, Plato's philosophical stance locates the efficacy of fiction-making in its offering a sense of future purpose and mastery over both life and profession. Accordingly, Pirandello dramatizes role-playing and fiction-making as both a temporary escape from the contingent and as a perpetual construction ["costruirsi"] which adds meaning and purpose to life. As will be shown, Silia's temporary role-playing at the end of the first act legitimates her plot and adds momentary validity to her otherwise meaningless existence. Ciampa's references to puppets and to social chords of appropriate behavior and discourse all serve to add a sense of continuity to his life. Moreover, Leone's mastery over his emotions is legitimated only within the framed context of a politics of playing his game of aloofness. Thus, these characters all incorporate the self-preservation and legitimation which are consigned to them by the game. From all this we can coincidentally infer that for Plato, as for Pirandello, the concept of fiction-making is both natural and necessary to man as it serves a self-sustaining function: To legitimize life, and impose upon it a sense of purpose and continuity.

The play-life analogy is studied further in contemporary social theory, and the results of this inquiry reveal a fundamental connection between fiction-making and lived experience. This connection depends on the emancipating

nature of play as a form of human creativity that establishes a temporary "*monde renversé*" (Eco, "The Frames" 2) in which all is permitted and where transgression of convention is fictionalized. For this reason contemporary game theorists associate play with that creative aspect of human nature which compels us to interpret experience aesthetically in order to survive the actual world. S. Rath makes the following observation: "Cultural anthropologists have suggested that play fulfills a culture's dual need to express itself in artistic forms and to revitalize itself against extinction" (3). Roger Caillois locates the social efficacy of games in the latter's offering of an impromptu illusory framework by which humankind understands how to impose order upon contingency. Thus, in the extent to which "he is influenced by play, man can check the monotony, determinism, and brutality of nature. He learns to construct order, conceive economy, and establish equity" (58). Moreover, in a definition recalling Pirandello's notion of literary world-creation, Caillois outlines the fictitious nature of play: "[...] play is a way of substituting ideal situations for the confusion of contemporary life. One escapes the real world and creates another through play." (58) And lastly, "All play presupposes the temporary acceptance, if not an illusion, then at least a closed, conventional, and in certain respects, imaginary universe" (19).

Eco examines the social and existential importance of "carnival" and stipulates that "The idea of carnival has something to do with comic" and that it reflects a publically shared belief in the existence and transgression of rules ("The Frames" 1). He explains carnival in reference to a "violation of a rule" or an "authorized transgression" or "parody" ("The Frames" 6) of some socially accepted norm in "real" life. Carnival presupposes and parodies "real" life within "frames" or stipulated contexts which bring into existence a comic simulacrum of the actual world. Laws, codes of conduct, and beliefs that inform an entire society can, according to Eco, be trivialized, parodied and transgressed by carnival as long as it is "authorized." By "authorized" Eco means that the fiction/life contrast must be operative at the time of a carnival, and that when "carnivalization" (fictionalization) is imbedded within the frame of the actual world, this fictional practice must be publically acknowledged and sanctioned as such. In this sense, Eco argues that carnival and the comic are a form of social control which allow a society to transgress playfully rules of the actual world within the safe refuge and solace of a framed fiction. However, when "carnivalization" appears unexpectedly in an unauthorized manner, "frustrating social expectations," it may be perceived as a revolutionary act because the actual world will be seen as having been unwarrantedly invaded by a structureless event. In other words, unexpected carnival introduces an element of equivocation, ambiguity and uncertainty in the social frame since it (unexpected carnival) denies the existence of its own fictional frame and takes for granted the actual one. In exposing "carnival" as a rule governed human activ-

ity that must operate within the life/fiction dichotomy and as an instrument of social control actualized within a fictional frame, Eco confirms how fiction does indeed replace "real" life and temporarily cancels contingency by imposing a new order and a new sense upon experience.

In *Il berretto a sonagli* the main protagonist, Ciampa, also operates within a fictional frame, and organizes his life according to an aesthetic and highly theatrical game metaphor;¹¹ the puppet, or as he calls it, his "pupo." It is within the imaginary frame of the puppet construct Ciampa operates in an effort to impose meaning upon his otherwise haphazard existence; in essence, he is paradigmatic of how pretense is conducive to self-control and to an emotional balance in life. For without the existential certainty offered by constructs, life itself becomes a facsimile. With regard to the counterfeit existence which results without legitimating fictions, Radcliff-Umstead observes:

What the majority of Pirandello's characters fear is the threat of dispersion into the nothingness that oppresses their lives. For without the shield of a mask or a puppet identity, those characters are as insubstantial as fleeting shadows, mere phantoms [...]. (297)

Ciampa operates within the humoristic mode of existence, projecting a token personality (of the unsuspecting cuckolded husband) to the world, but artfully concealing, with the aid of his puppet (his "public mask") and carefully chosen discourse of social paradigms, the chaos and the rage internally afflicting him: The fact of being a cuckold husband ("marito tradito"). As long as the mask of respectability is in place, Ciampa's illusion is preserved. Playing within the Sicilian code of conduct – essentially a role-playing and fiction-assuming doxastic world – Ciampa is not bothered that the townspeople may suspect him to be a cuckold since appearances rule.¹² And as long as he feigns ignorance as to the putative adultery, all is intact. Comparable to Leone Gala, he is aware of the game-playing proportions of lived experience, but unlike Gala, he has not achieved inalienable detachment from contingency in a way as to allow him to disregard public opinion absolutely. It is this anxiety with regards to public opinion which prompts him to warn Beatrice of the dangers of revealing family secrets that ought to be kept hidden from public scrutiny. When Ciampa's secret is revealed by Beatrice (II,v), his reproach to her is that she exposed publicly the possibility that he knew of his wife's affair (the pretense). This is tantamount to exposing his inner self, the "reality" of his life which he covered in a veil of fiction. Accordingly, in his condemnatory speech to the female character he outlines that out of respect for his fiction of ignorance she should have felt the need to keep the private and public versions of his (Ciampa's) "self" distinct: "Lei deve provarmi che uno, uno solo, signora, in tutto il paese potesse sospettare di me quello che lei ha creduto! Che uno, uno solo potesse

venire a dirmi in faccia: – ‘Ciampa, tu sei becco e lo sai!’” (II, v). Accordingly, what seems to matter to Ciampa is that the townspeople not be aware that he himself is aware of the adultery and is concealing it. Contemplating this aspect of the play, André Rochon writes, “Il n’est pas infamant d’être trompé, de le savoir, ni que les autres le sachent; mais il est infamant que les autres sachent que vous le savez” (587). This carefully constructed artifice circumscribing Ciampa’s private and public selves Beatrice Fiorica will soon subvert, exposing his well-kept secret.

The play’s subversive atmosphere immediately is established in an assembly of women who have gathered to discuss punitive actions against male infidelity. Beatrice Fiorica, whose husband is being unfaithful with Ciampa’s wife Nina, is being tempted by the Saracena, the town gossip, to achieve vindication. Regardless of warnings from La Fana the maid, Beatrice sets a trap for her husband and the other woman; both are found together *in flagrante* and the adultery becomes public. However, when orchestrating this vendetta Beatrice did not consider (because she was not aware of) Ciampa’s fictional frame, nor did she play the game of mutual self-respect to which he was repeatedly alluding with reference to the “tre corde” symbolism (three paradigms of behavior implying three discursive modalities). Thus, on account of the public disclosure of the adultery, Ciampa is exposed as a cuckold. Consequently, his well-ordered life (artifice) is shattered. Thus outraged and “smascherato” (unmasked), he threatens to kill according to the Sicilian code of conduct. But as luck would have it, he gets an idea that would secure everyone’s social roles and even avoid a killing. He publicly denounces Beatrice mad and has her act out the role of madness, thus avoiding a killing and securing his social identity as “marito rispettato” (respected husband). Once Beatrice is labeled demented the scandal will be interpreted as an irrational display of madness or hysteria undeserving of public scrutiny, resulting in Ciampa’s reacquisition of his fictional world.

Bearing in mind that literary self-creation denotes a system of preservation which imposes “textuality” upon contingency, Ciampa’s references to puppets and social chords are metaphors for aesthetic order, while Beatrice’s unwarranted exposure of the adultery symbolizes a distinct chaos and threat to this syntax. The puppet as a metaphor for self-legitimation and preservation is validated in Ciampa’s recurrent attempts to dissuade Beatrice from carrying her plan to fruition once he suspects what she is contemplating. In what will amount to a linguistic power struggle, each character uses language as a covert means by which to control the situation. As Dorothea Stewans has observed, linguistic play in Pirandello’s theater is defined usually as the power of one character to control and “distribui[re] agli altri le loro parti” (32). Consequently, ambiguous discourse, obscure references and symbolically loaded language will create the forum in which Ciampa and Beatrice will wage their role-

playing and word-playing war. Since there is a clear opposition between two forces attempting to impose control upon the other, the action of the play can be seen in terms of a dialectic: the struggle between Ciampa's discursive attempts to impress upon Beatrice the legitimacy and fragility of fictions (his puppet-social chord constructs), on the one hand, and her absolute disregard for his fiction, on the other.

After the initial three scenes have passed in which Beatrice already has set her vendetta in motion, in the fourth scene Ciampa enters. Paradoxical epithets denoting intelligence, dementia, acuteness of vision and a dose of paranoia delineate the stage directions announcing his entrance: "due larghe basette tagliate a spazzola gl'invadono le guance fin sotto gli occhi pazzeschi, che gli lampeggiano duri, acuti, mobilissimi dietro i grossi occhiali a staffa. Porta all'orecchio destro una penna" (I, iv). With these stage directions the text offers a psychological profile of a character to be reckoned with, and in light of Beatrice's intentions, the play sets in motion the dramatic conflict that will result in Ciampa's role-distributing status and Beatrice's ultimate embracing of an alternative "self."

This tension is soon set in motion as Beatrice, unable to hide her resentment towards Nina, Ciampa's wife, and her husband's lover, resorts to what Paolo Puppa has labeled "un linguaggio allusivo-enigmatico":

La lingua di Beatrice si attarda nei registri dell'allusivo con toni strascicanti, cantilenati, che richiedono un colore, insomma un'accentuazione sul piano non del messaggio ma dell'enunciazione. In pratica, l'eloquio di Beatrice coagula intorno al fantasma della moglie dello scrivano. (78)

This notwithstanding, Ciampa addresses Beatrice with the deference an employee normally addresses an employer, thus playing his game of unsuspecting husband and humble servant in the Fiorica household: "Bacio le mani alla mia signora/Esposto ai comandi della signora" (I, iv). Ciampa turns on his famous "corda civile" (civil chord) which, being now only a deferential use of language stipulated in the context of his own doxastic world, will become a metaphor he will use later to refer to the mask of mutual respectability required when living in a social community. Undoubtedly, Ciampa's language and use of signifiers denoting humility and deference, along with his gestures of compliance, construct a highly stylized persona being projected in the Fiorica home: "... *esposto ai comandi – oltre che dovere mio, qua, da umile servitore*" (emphasis mine). Carefully chosen words, therefore, accompany role-playing gestures in order to signify effectively his eternal reliance on fiction and play. Beatrice, however, driven by vendetta, is incapable of concealing her plan successfully, and willingly surrenders to the temptation of playing with Ciampa by resorting to, as Puppa rightly illustrates, *double entendre* phrases, concur-

rently concealing and revealing her intentions by loading her signifiers with multiple points of reference. Thus, to Ciampa's deferential role-playing she responds sarcastically with, "Eh, via! Servitore, voi? Padroni tutti siamo qua, caro Ciampa, senza distinzione: voi, Fiff, mio marito, io ... *vostra moglie*." (I, iv). She classifies under the category "padroni" all the subject predicates ("voi"; "Fiff"; "mio marito"; "io"; "vostra moglie") with particular emphasis on Ciampa's wife in an effort to infer, not only the moral implications of Nina's adulterous affair, but to reveal further how titles of power and prestige ("padrona di casa"), which Beatrice no doubt embraces and believes in as a *bourgeois* wife, are undermined by adultery. Thus Beatrice draws attention to Ciampa's wife indirectly within a context of ambiguous statements and judgments of which Nina, according to Ciampa, should have no part. In fact, he immediately attempts to question Beatrice's inference by interrogating her: "Permettete, signora? Lei ha nominato anche mia moglie?" (I, iv). Obviously Ciampa suspects that his wife may be having an affair with Beatrice's husband, for why else would he take offence? The fact of Ciampa's suspicion of the alleged adultery is inferred furthermore by La Fana's response to La Saracens's inference that Ciampa knows yet feigns ignorance: "Voi siete pazza! Che volete dare a intendere alla signora, che Ciampa sa tutto a si sta zitto?" (I, i). Beatrice's unwarranted remarks thus threaten Ciampa's doxastic world since the latter is built upon the illusion of a happy household free of sexual transgression. To ensure this phantasm Ciampa sets out to itemize one among many dicta he lives by: "Marcio con un principio: Moglie, sardine ed acciughe: queste, sott'olio e sotto salamoja; la moglie, sotto chiave. Eccola qua!" (I, iv). For Ciampa it is more important that he give the appearance of conjugal control than to exercise actual control. In doing so, he hopes to quell any suspicions Beatrice may harbor as to the possibility of his living consciously with the shame of his wife's wrong-doing.

A further example revealing Beatrice's linguistic play and her unwillingness to play Ciampa's game of mutual respect is her reference to certain women ("certe donne") who don the mask of innocence. Instead of signifying openly Ciampa's wife, she says: "Ah, non tutte, no: certe donne! Perché cert'altre poi ce n'è, che sanno prendervi con le buone e farsi manse, [...] anche se vengono dalla strada" (I, iv). The objective of this speech, not to mention the goal of all of Beatrice's ambiguous propositions, is not so much to provoke a destructive response from Ciampa, for that would ultimately be self-defeating. For her plan to work, she must "keep Ciampa in the dark," so to speak. But as we have seen, Beatrice's actions are not reflective of caution. Her desire to control the situation absolutely is so intense that she is misguided in thinking that Ciampa is unable to detect her ambiguous double-talk. Rather than referring to signifieds (Nina; her knowledge of the adultery with her husband; her plot to send Ciampa away so as to execute her plan more effectively) which

should be stipulated only within the paradigm of the serious chord in *private*, Beatrice exploits the belligerent discourse of the serious paradigm ("corda seria") in *public*, thereby jeopardizing her ultimate victory and frustrating Ciampa. Therefore, at the level of her speech act, Beatrice's propositions to Ciampa reflect a transgression of the use of the context-specific nature of language. In transgressing the boundaries of context and appropriate language use she is emitting ambiguous statements to Ciampa, who at this point in the dramatic action, is riddled with suspicions as to Beatrice's intentions. The reasons for this unwitting sabotage on the part of Beatrice are to be located in the power and control she has achieved by virtue of linguistic play.

As is suggested by Dorothea Stewens, inasmuch as the use of discourse signifies a privileged power-position, Beatrice's ambiguous doubletalk, which essentially exploits the signification process by disclosing information inappropriately, allows her to perpetuate her "performance," thus serving a self-preserving and self-legitimizing need: that of providing her with the semiotic means by which to exercise control both over the situation and Ciampa. As a result, the more ambivalent in her references, the more intense become Ciampa's interrogations and the more Beatrice feels empowered in her new-found role of manipulator. Accordingly, through *double-entendre* which establishes multiple reference points and compromises the message at the level of intention, thereby bedeviling Ciampa's well-ordered life by not allowing him to discern whether Beatrice is referring to universals (adultery in general) or particulars (Nina's adultery with Beatrice's husband), Beatrice legitimates her revengeful actions, assumes the roles of victim/avenger of her husband's adultery and ultimately achieves a power position which accords her absolute mastery over the situation. Unquestionably Beatrice's linguistic performance in front of Ciampa, as Silia's role-playing masquerade in *Il giuoco delle parti*, signify strategies of power acquisition and self-legitimation by means of a recourse to fictional re-invention. As a result of her lust for power by means of ambiguous discourse and role-playing, the female protagonist is ensuring the fact that she can include Ciampa in her plan while concurrently playing with his emotions. In fact, she orchestrates this entire performance in front of Ciampa so as to exact vengeance upon her husband and his lover (Nina) by using Ciampa as a pawn. Unbeknownst even to her, however, she believes Ciampa can be removed from the scene: "Ciampa, ce lo leviamo dai piedi" (364), she says earlier to La Fana.

In response to Beatrice's semantic ambiguity, Ciampa, who by the middle of the second act is aware of her motives, resorts to his own brand of ambiguously calculated word-play with which he outlines, however opaquely, his role-playing position and demonstrates the respect his puppet and everyone else's demands.¹³ In all his cryptic attacks Ciampa will infer that he is actually playing a role and is operating within a paradigm of respect, the "corda civile." However,

at one point he says that the "corda seria" should be turned on so they may both speak candidly in private: "Mandi via subito il signor Fiffi ... La prego anch'io, signor Fiffi: se ne vada" (I, iv). Knowing full well how each experience in life presupposes a specific context which requires an appropriate use of discourse, Ciampa attempts to open dialogue by inferring the activation of the discourse of the serious chord paradigm in private – which incidently Beatrice has been using and will use incorrectly by applying it in public. In other words, Ciampa wants Beatrice and himself to operate within a semiotic system of seriousness in private, where Beatrice can articulate conspicuously her signifieds (which are Nina, the adultery, her rage, her vendetta, her plan to send Ciampa away, etc.) without compromising his public mask. Therefore, Ciampa's theatrical gestures of switching chords and adjusting his speech, which signify the switch from public to private discourse, are indicative of his awareness of his wife's transgression, of Beatrice's plans, and of the awareness of the masks we wear and of the linguistic codes we use to express these masks. The "corda seria," like the "corda civile," is a code offering Ciampa a structure of communication with which to express the symbols and images (puppets, masks, rigid codes of behavior) which for him constitute the justification of his doxastic world. With these symbols he is able to announce to everyone the public/private self dialectic. As we will see, however, Beatrice disregards Ciampa's grammar and ultimately transgresses the rules of the game.

To Beatrice's inferences Ciampa answers with the following remarks: "Oh Dio mio, non sono le parole, signora! Non siamo ragazzini! Lei vuole farmi intendere sotto le parole qualche cosa che la parola non dice" (I, iv). Being self-conscious of how social setting determines intention, Ciampa is aware of the context-specific nature of linguistic meaning and that it can be used to conceal and to reveal intentions. Accordingly, he detects the misuse of the signification process as used by Beatrice. Subtly reproaching her (within the civil chord discourse) for her reluctance to access the discourse of the serious chord in private, he engages further in a metaphoric-type discourse in which he alludes to the self-preserving function of fiction-making: "L'uomo considera la donna che ha bisogno di prender aria alla *finestra*; la donna considera l'uomo che ha bisogno di *chiudere la porta*" (I, iv) (emphasis mine).

The formal operation of metaphor as a rhetorical use of discourse is to link the similar to the dissimilar in order to call into being a newly constructed world or state of affairs. "Porte chiuse" and "finestre aperte," when inserted within Ciampa's doxastic world of appearances, become one of the driving forces reflecting the politics of appearance. Attributing to "porte chiuse" the signified "Ciampa's social duty," where the closing of doors ostends the actions of a conscientious husband, and to "finestre aperte" the signified "Ciampa's duty to his wife," where opening the window allows him to disclose his magnanimity, and then contextualizing these categories ("porte chiuse" =

social duty / “finestre aperte” = conjugal duty) within Ciampa’s fictional frame of the unaware betrayed husband executing his duty for the sake of public consumption, the closing and opening of doors and windows achieves a symbolic meaning which is validated exclusively in Ciampa’s fictional world of appearances, hence revealing how Ciampa’s exploitation of these actions validates the politics of appearance and consequently sustains his fictional world of unsuspecting betrayed husband.

At the level of the fiction-play-life similarity, the signifiers “porte chiuse” (closed doors) and “finestre aperte” (open windows), along with their signifieds of social conjugal duty, when considered metaphorically, connote the ludic processes in the actual world (informed by the politics of appearance) which secure Ciampa’s fiction of respected husband within his doxastic world of unaware betrayed husband: Fiction and life not only complement each other, but actually become identified with one another, becoming one and the same. His social “obligation” as the puppet-husband who plays at closing doors while performing the token ritual of conceding to his wife temporary freedom through windows, undoubtedly ensures the fiction (framed pretense) of the socially respected husband fulfilling a marital duty for the sake of public consumption (actual world). Thus by closing the door (“porta”) yet concurrently allowing ostensible freedom through the window (“finestra”), Ciampa operates within the doxastic fictional microcosm as the conscientious husband pretending to be unaware of any wrong-doing on the part of his wife. In doing so, he is able to assume the excuse, as the text reinforces in I, i, of “looking the other way” (“lui volta le spalle e se ne va da sé”), thereby quelling any public suspicions as to the possibility of his knowing.

In what is likely one of the most notorious passages of the play illustrating further how self-preservation is achieved via an imposed exile into fictional worlds, Ciampa says:

Pupi siamo, [...] lo spirito divino entra in noi e si fa pupo. Pupo io, pupo lei, pupi tutti. Dovrebbe bastare, santo Dio, essere nati pupi così per volontà divina. Nossignori! *Ognuno poi si fa pupo per conto suo*: quel pupo che può essere o che si crede d’essere. Perchè ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, tanto per quello che dentro di sé crede, quanto per la parte che *deve rappresentare fuori*. (I, iv) [emphasis mine]

In her analysis of the puppet imagery in Pirandello’s theater, Sister Corona Sharp isolates four metaphoric levels of the puppet symbolism in Pirandello.¹⁴ We can make use of two: The second metaphoric level is mimetic in nature, as “man can be seen as an imitation of a puppet, pulled about by external forces” (28). The third one, which she claims is of “a psychological significance,” refers to how “man makes his own puppet, namely his public mask” (28). In Ciampa’s preceding monologue the third metaphoric level is present insofar as

there is an overt claim with regard to how the creation of additional layers of fiction (masks, puppets) serves to preserve the mask of respectability in a social context. In the subsequent speech the second metaphoric level is detected as Ciampa resorts to outlining his theory of social chords, themselves metaphors for the constructs which serve to preserve a sense of "self":

Deve sapere che abbiamo tutti come tre corde d'orologio in testa. La seria, la civile, la pazza. Soprattutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile; per cui sta qua, in mezzo alla fronte. – Ci mangeremmo tutti, signora mia, l'un l'altro, come tanti cani arrabbiati. – Non si può. – Io mi mangerei – per modo d'esempi – il signor Fiff. – Non si può. E che faccio allora? Do una giratina così alla corda civile e gli vado innanzi con cera sorridente, la mano protesa: – 'Oh quanto m'è grato vedervi, caro il mio signor Fiff! – Capisce, signora? Ma può venire il momento che le acque s'intorbidano. E allora ... allora io cerco, prima di girare qua la corda seria, per chiarire, rimettere le cose a posto, dare le mie ragioni, dire quattro e quattro 'otto, senza tante storie, quello che devo. Che se poi mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza, perdo la vista degli occhi e non so più che faccio. (I, iv)

Ciampa, who at this moment emphatically echoes Pirandello's notion of the implicit theatricality in life, moreover expresses the idea that human behavior is regulated by artifice and play. Bearing in mind the jocular and highly stylized imagery evoked by his self-conscious gestures of switching the chords and appropriately modulating his level of discourse to fit the context – "Do una giratina così alla corda civile e gli vado innanzi con cera sorridente, la mano protesa: – 'Oh quanto m'è grato vedervi, caro il mio signor Fiff!'" – it must be stressed that in addition to denoting how role-playing incarnates human behavior along general lines, these paradigms (chords) of behavior, as they also involve the actualization of a specific illocutionary act (deference, seriousness, madness), concurrently reinforce the idea that idiosyncratic language-use is constitutive of our doxastic worlds in its offering us the metaphors with which to make sense of lived experience. Thus Ciampa's chords can be seen not only as behavior moderators but also as discursive adjusters, dictating the mode of language to be adopted for the appropriate situation. In fact, after delivering his long speech on chords (I, iv), Ciampa, in conformity with his theatrical nature, shows Beatrice how to exploit the context-specific nature of language so as to avoid equivocation: "Perché lei, signora, qua – permette? – su la tempia destra, dovrebbe dare una giratina alla corda seria per parlare con me a quattr'occhi, seriamente: per il suo bene e per il mio!" (I, iv).

According to the "game-text" theory (Foust), the "logos game" (Foust) can be used as an attention-getting device which attempts to articulate something of paramount importance to both reader and character. The "logos game" is, therefore, a self-conscious language game referring to its own discursive modalities in an effort to emphasize the creative powers of language (Foust 9). Interestingly enough, this analogy is played out between Ciampa and Beatrice

in the extent to which the former is trying to capture Beatrice's attention by resorting to a narcissistic strategy which calls attention to the relationship between his metaphorical use of language (the discourse of the three social chords, modes of behavior), theatrical role-playing (puppets of respectability), and real events (the threat of adultery). As mentioned earlier, from the standpoint of speech-act theory, Ciampa is revealing to us and Beatrice both the context-specific nature of language and the puppet image as metaphors for fiction-making. In doing so, Ciampa reveals a desire to demonstrate the relationship between the language we use, the context we use it in, and the fictions that we create on account of this union. So Ciampa qualifies further his dissuasive rhetoric to Beatrice by overtly stating she is misusing the codes, and that their linguistic exchanges should be negotiated within the mutual respect of the "corda civile" discourse: "Non è questo, signora mia. Vuol che gliela spieghi io, la cosa com'è? Lo strumento è scordato" (I, iv). As a result of his constant implicit attempts to warn Beatrice not to execute her plans while at the same time doing so out of context within the civil paradigm, Ciampa can also be perceived as being forced to oscillate between two communicative plateaus. A surface level regulated by the "corda civile" which attempts to dissuade politely, as in Ciampa's exchanges with Fifi (which are really intended to be understood by Beatrice): "Ma se questa è la vita, signor Fifi! Conservare il rispetto della gente, signora! Tenere alto il proprio pupo – quale ci sia –" (I, iv); and a sub-textual one of belligerent threat implicating the activation of the "corda pazza," the paradigm of madness which would justify actions (like murder) considered illegal within the civil paradigm: "Che se poi non mi riesco in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza, perdo la vista degli occhi e non so più che faccio!" (I, iv). Thus his linguistic exchanges with the female character are attempts to communicate on two levels (implicit advice /quasi-explicit warning) with as much deference as the "corda civile" accords him under the circumstances.

Interestingly enough, there is a curious parallelism at work in Beatrice's and Ciampa's use of language which furthermore attests to the dialectical struggle between the need to create fictions (Ciampa) and the forces of entropy which threaten them (Beatrice). On the one hand, throughout her dealings with Ciampa Beatrice oscillates between the disclosure and concealment of the alleged adultery in order to punish her husband, while Ciampa's exchanges with her, on the other, reveal an undulation between friendly advice and warning so as to protect her from herself. While she is bent on destroying the politics of appearance in society so as to make the public humiliation of adultery conventionally lawful, he, operating within a rigid system of behavior, is inclined toward maintaining the politics of appearance intact. This dialectic is a further indication of how the text reinforces the transitory fictions on the basis of which we act, and the ways we use them to shape our world views.

Operating further within a framework of implicit and explicit warnings, Ciampa recalls his own previous assertion that without the social chords we would all eat each other ("ci mangeremmo tutti"). Significantly, he qualifies the latter statement by evoking the anti-belligerency function of social chords, paradoxically adopting a military metaphor, "guerra" (war): "La guerra è dei pupi: il pupo-marito e la pupa-moglie (emphasis mine). Dentro si strappano capelli, si vanno con le dita negli occhi: appena fuori però, si mettono a braccetto: corda civile lei, corda civile lui" (I, iv). And more emphatically: "Ma se questa è la vita, signor Fifi! Conservare il rispetto della gente, signora! Tenere alto il proprio pupo – quale si sia – per modo che tutti facciano sempre tanto di cappello!" (I, iv). It is this agonistic and self-preserving image of the puppet which Ciampa, however unsuccessfully, is attempting to impress upon the female protagonist. Essentially he is enigmatically referring to her own fictional-type existence with the absent Cavalier Fiorica while implicitly warning her that if she continues to compromise the game of mutual respect and insists on *double-entendre*, he will be compelled to turn on the "corda pazza," which ultimately leads to a tragic unleashing of a Dionysian chaos. His discourse, therefore, infers how life, however problematic, aspires to structure, an order which can only be achieved through fictional re-configurations of experience.

In act two Ciampa's secret is disclosed, and as a consequence, the male protagonist "turns the tables" on Beatrice by having her play the puppet, the existence of which she ardently refused to acknowledge. He forces her to role-play the madwoman, thus constructing for her a literary persona as a form of punishment for destroying his puppet.

Once more, the stage directions offer a vivid description with regard to Ciampa's demeanor after the fact: "Ciampa entra per la comune, cadaverico, con l'abito e la faccia imbrattati di terra; la fronte ferita, il colletto sbottonato; la cravatta sciolta, e gli occhiali in mano" (II, iv). The word "fronte" carries much significance here as it recalls one of Ciampa's previous speeches regarding the fact that an unblemished forehead signifies a clean reputation: "... metto le mani avanti. Le metto avanti, perchè la fronte io me la voglio portare sana, libera – sgombra" (I, iv). Ostracized from his familiar doxastic world, he threatens to act violently: "Io dico qua, con la massima calma, testimonio lei, testimonii tutti, che questa sera stessa, o domani, appena mia moglie ritorna a casa, io con l'accetta le spacco la testa! E non ammazzo soltanto lei. Ammazzo anche lui, il signor cavaliere" (II, iv). This belligerent discourse recalls furthermore Ciampa's previous allusion to open windows and closed doors.

As mentioned previously, the reference to open windows represents Ciampa's private altruism in offering his wife an illusion of freedom. Closed doors, however, signify the public duty of the strict husband performing the token ritual of quelling any suspicions of his awareness of conduct unbecoming of his wife. Let us cite the familiar (and previous) example which qualifies Ciam-

pa's politics of the private/public dichotomy informing marital and social relations: "L'uomo considera la donna che ha bisogno di prender aria alla finestra; la donna considera l'uomo che ha l'obbligo di chiudere la porta" (I, iv). Beatrice, however, opened these doors to expose Ciampa's shame as a conscious cuckolded husband. Keeping in mind how fictions regulate inner rage by keeping us all from eating each other, as Ciampa suggests, it seems obvious that the metaphoric significance behind the role-playing puppet resides in its reference to the adjustment of human emotions and to the controlling of contingency; for without the purposive nature of a fictional construct the chaos of life cannot be disciplined, and in Ciampa's case, leads to the consideration of murder.

However, as it so often occurs in Pirandello's fictional universe, chance alters life's inevitability. Ciampa hinges on the alleged madness which prompted Beatrice to cause the scandal – "Per una pazzia, per una pazzia, Ciampa" – and constructs for her a fiction within which she must operate. Ciampa says to Beatrice: "Ha dato di volta a lei il cervello, signora mia! Scusi, l'ha riconosciuto suo fratello Fifi; lo riconosce il Delegato; la sua mamma; lo riconosciamo tutti: e dunque lei è pazza! Pazza, e se ne va al manicomio" (II, iv). Thus, because Beatrice unknowingly transgressed the aesthetically-oriented rules of life and language, she herself has unwittingly become a victim of those same rules, being forced to embrace the artificial, yet self-preserving puppet and discourse of madness in order to justify her own actions, keep her marriage intact, impose order upon chaos, and re-legitimate Ciampa's existence. The theatricalization of madness¹⁵ and Ciampa's re-capturing of his fictional construct of respectability, in the final analysis, inexorably reinforce the idea that to live within a human community is to espouse fictions.

The explicit portrayal of role-playing in *Il giuoco delle parti* offers the opportunity to see how this drama "of tricks, stratagems, bluffs, and masquerading" (Bassanese 57) thematizes the inherent ludic pattern of life and the legitimizing strategies of fiction-making. Similar to *Il berretto a sonagli* in its portrayal of power struggle, a dialectic is operating here as well: the opposition between a fictitious microcosm which ensures absolute control over, and detachment from, life (Leone's symbolic control over the egg),¹⁶ and an aspiration toward a whimsical and spontaneous way of life (Silvia), both played out within a context of ambiguous role-playing.

The object/symbol which signifies Leone's mastery over contingency is the egg, which the character enlivens with metaphoric significance in an effort to demonstrate how life needs to be thwarted and sucked of its contents, and hence controlled. Consequently, stripped of its precariousness, life's unpredictable games are no longer an obstacle to our unyielding search for self-preservation. Moreover, the egg is a symbol of Leone's rationally constructed fiction of aloofness from the world. As will be illustrated, this detachment from the

stress of the actual world denotes Leone's ability to operate on the basis of meanings (cooking, philosophizing) by which he stipulates his own world and rejects all external meanings deriving from the actual world.

As a symbol of Leone's ability to anticipate life's games, the egg connotes his capacity to decompose, like the humorist he is, Silia's and Guido's treacherous plot to have him killed. Treating both Silia and Guido as incarnations of contingency symbolized by the egg, he says to his wife: "Eh tu non mi vieni più addosso, cara, perchè io ti prenda, ti foro, e ti beva" (I, iii). And while attempting to articulate the life-egg analogy, he says to Guido, "Per darti una nuova immagine dei casi e dei concetti. Se non sei pronto a ghermirlo, te ne lascerai cogliere o lo lascerai cadere. Nell'uno e nell'altro, ti si squarquerà davanti o addosso. Se sei pronto, lo prendi, lo fori, e te lo bevi" (I, iii). Likewise, Leone has stripped himself of all worldly concerns and emotions just as he sucks and disregards an egg after having emptied it of its life-source. Therefore, in these last two dialogic exchanges Leone articulates his particular brand of self-preservation as that which attempts to strip any situation of its power. Accordingly the egg is a metaphor for the game of life ("il giuoco") which Leone ominously alludes to with his egg-life analogy: Leone: "Ah, triste cosa, caro mio, quando uno ha capito il giuoco." Guido: "Che giuoco?" Leone: Mah... anche questo qua. Tutto il giuoco. Quello della vita" (I, iii). Clearly both life and egg share a similar symbolism as they are both metaphors for games and for our attempts to master them. Games must be understood and conquered. Consequently, just like a game must be first understood in order to be mastered, so an egg, in order to be enjoyed, must be either drunk, or, as Leone's actions illustrate in the second act, transformed into batter. In essence, an egg must be controlled and its matter redistributed in the same way Leone will control Guido and Silia when assigning them the roles which they believe are going to favor their cause and for which they go to great lengths to secure: Leone: "Ciascuno la sua, fino all'ultimo; e stai pur sicuro che dal mio pernio io non mi muovo, avvenga che può. Mi vedo e vi vedo giocare, e mi diverto. Basta" (II, iii).

Unlike Ciampa's metaphors which have the effect of decreasing emotional distance between himself and Beatrice in an effort to communicate the moral implications of the latter's plot, Leone's egg metaphors serve to increase significantly the emotional distance between himself and those wishing to harm him. In fact, Leone can rightly rely on the fact that Guido is so detached from his (Leone's) *modus vivendi*, that the latter will not understand that he himself is like a fragile egg in Leone's hands. Thus, in subsequent exchanges between Leone and Guido where the former will be pretending to play along with the latter's game, but in essence will be controlling the situation, Guido will have no clue that he is being served a counter-ruse. This distancing strategy enacted within role-playing and metaphoric talk, in essence, will serve to disengage Leone from Silia's and Guido's plot and ensure his final triumph.

The importance of Act Two is its illustration of how Leone's detection and ultimate undermining of Silia's plot is a reminder of his egg metaphors in the preceding act. Most importantly, however, in the opening scene the egg is also a metaphor for Leone's ability to inhabit a world of his creation. Markedly, the first scene opens with Leone beating egg batter as a visual reminder of his organized existence. The focus is on the beating of the batter within the context of Leone's self-made world. Accordingly, absorbed exchanges between him and his manservant, Filippo, reveal a self-imposed exile into a microcosm of cooking and philosophizing which excludes all else. The presence of Guido, a reminder of the real world, of erratic impulses and of his estranged wife's plot, serves only a token interest for Leone as he is consumed in rationalizing existence. Interestingly enough, disregarding, and even toying with Guido's limited intelligence, Leone flaunts his intellectual acumen by engaging Filippo in a debate about Bergsonian philosophy,¹⁷ thereby completely boycotting Guido's presence, and with it, the real world.

Furthermore, whether a symbol of his mastery over life, or a representation of his rigid textuality, Leone's affinity to, and comments on, the egg reveal an unavoidable paradox: The theatrical disregarding of it in the first act is a reminder of his mastery over contingency, yet his obsessive attraction to it as an object of cooking at the beginning of the second act suggests his enclosure within a world of his own making. He embraces it in order to signify his existence as a philosopher-cook, yet he can easily drink it and disregard it as the symbolism behind his exchanges with Silia and Guido makes abundantly clear. In this paradoxical relationship with the egg is mirrored Leone's fiction as that which affords him the ability to live within a world of his own meaning which in turn shields him from the contingency of the outside world represented by Silia and Guido. Moreover, the life-generating qualities of the egg have inspired human cultures to perceive it as a symbol of perfection, power, and as the container of high intelligence.¹⁸ Not surprisingly, this perfection of the egg is highly symbolic of the nature of Leone, for it represents his disciplined intellect, an ability to contain his emotions and his fiction of self-preservation and ultimately, a calculated, aesthetic existence which concedes to him the power to detach himself from human contingency.

The efficacy of this calculated existence is verified in Leone's absolute withdrawal from *les affaires du monde*. Romano Luperini's comments are particularly pertinent with regard to Leone's rational detachment from the world: "Pure lui proviene da un fallimento (quello del suo rapporto coniugale con Silia) e ha scelto la soluzione dell' indifferenza e del guardar vivere cercando scampo in un lucido razionalismo che espunge i sentimenti" (85). In difference to Ciampa's quasi-overt rationalizations of his puppet, Leone's extenuations of his fiction are more subtle. He is not overtly consumed by the fear of his puppet crumbling as he himself embraces a construct of total indifference which con-

cedes to him the ability to role-play, as a fictional character, within a predictable textuality from which he observes life as an outsider. Therefore, what for Ciampa was a precarious and quasi-paranoid *modus operandi* – let us recall the stage directions signifying his initial entrance and Fana's remarks upon seeing him after the fact: "Madre di Dio! Un morto è!" – role-playing and fiction-making for Leone constitute a predictable and calculated *modus vivendi*. To varying degrees, however, just as Beatrice's scandal invaded the puppet-like existence of Ciampa, so will Silia's misguided ruse challenge, but not totally shatter, Leone's construct of "non-involvement" (Pocknell 27).

Pitted against Leone's impenetrable mask is Silia's boredom which translates in her desire to kill her husband in order to be free of his presence, which, as she claims, suffocates her (I, i). In Act One she plans a ruse with her unwilling lover once the unforeseen opportunity offers itself by the hurling of an egg out of the window. What is meant to hit Leone, opportunistically lands on four drunkards. Thus the egg, serving the functional role of setting the plot in motion, also becomes the symbol of Silia's ostensible control over the situation while concurrently symbolizing the unpredictability of life which Leone was moments ago articulating to Guido. Consequently, the situation engendered by the hurling of the egg will serve to demonstrate Leone's thesis of his mastery over emotions, his ability to detect deception, and his achievement of self-preservation.

In Act One Silia takes full advantage of the opportunity the egg has given. She attempts to entice the drunkards who have confused her for a prostitute by role-playing the mischievous call-girl. Significantly, Silia's provocations take the form of "role-playing-within-the-role".¹⁹ She recreates herself four times in order to obtain the proof that will force Leone to duel, and hopefully, die for her honor: she plays the role of *director* who orchestrates the ruse; within the latter role she plays the *prostitute* who entices the men; she in turn plays a *stripper* who promises to dance in the moon-light; and finally she plays the *innocent victim* in front of the townspeople whose presence she herself requested in order to have the alleged assault witnessed. The purposive results of Silia's controlled role-playing are indisputable when we consider the self-legitimizing virtues of fiction-making and when we recall moreover Plato's definition of fiction-making's ability to impose a sense of control and purpose upon experience. In this light, Silia's performance demonstrates how theatrical self-creation temporarily extinguishes powerlessness and ascribes us with control. In point of fact, Silia's entire dilemma, like Beatrice's before her, is her lack of power and sense of worthlessness which she feels are suffocating her: "Soffoco," she yells out to Guido in the opening scenes of the first act. And when asked what she would do if freed from Leone, she says "ricca ... padrona di me ... libera" (I, i). Thus her role-playing production which will temporarily subvert Leone's control and offer her the power she desires reminds us that this power will be attained within a virtual framework of fictional world-making.

Let us recall Eco's definition of "carnival" and "play" as "authorized" forms of social "transgression," where the participants creating the fiction violate certain social codes in an attempt to exact control over their lives, and in doing so, temporarily escape from the strictures of everyday life. Within her own role-playing world Silia is also transgressing the rules of the static world to which she believes Leone has condemned her. Analogous to the Saturnalia festivals of Classical Rome which stipulated a topsy-turvy world where subordinates ruled their masters, Silia's performance signifies an attempt to acquire control and circumvent the rules of her master (Leone). Ultimately, in fictionalizing ourselves, we achieve legitimation in the same way Silia procures temporary control over her life, envisioning virtual possibilities and experiencing alternative "selves."²⁰ Hence, even in Silia's role-playing we are able to detect how fiction serves as a self-legitimizing structure which imposes sense upon lived experience.

In Act Two the dialectical struggle between Leone and Silia is fully actualized. This dialectic is enhanced by the egg metaphor which now becomes a reminder of Leone's mastery over the situation. Consequently, Silia, unable to decode Leone's ambiguously calculated discourse, and moreover believing herself to be the ultimate player, is in actuality, the played.

Leone is told of the assault, but immediately detects a ruse from the way both Silia and Guido haphazardly confront him (Leone: "Il miracolo è qua, è qua: in questa testolina che ha potuto capire codesta tua prudenza... che tu l'avresti compromesa, se ti fossi mostrato" (II, iii)). Incredulously sarcastic, Leone doesn't attribute rational thinking to Silia. Therefore he knows that Silia cannot play effectively the game of life, as the latter requires a "philosophy of non-involvement" (Pocknell 27) and a perpetual existence within a defined fiction.²¹ From the evidence given by Silia's erratic role-playing performance in front of Miglioritti, it is clear that she is conditioned by irrational impulses²² and consequently cannot remain within one stable fiction. As a matter of fact, Leone attests to Silia's inability to know the many selves which make up her personality: "Piena d'infelicità, perchè piena di vita. E non d'una sola: di tante: Nessuna però, che riesca a trovare il suo pernio" (I, iii). Leone now ominously assigns them all their parts while casually underscoring the ludic nature of life:

Tutta ... gravissima ... Io so! Ti compiango! Ma tu devi fare la tua parte, com'io la mia. Il giuoco è questo. L'ha capito finanche lei! Ciascuno la sua, fino all'ultimo; e stai pur sicuro che dal mio pernio io non mi muovo, avvenga che può. Mi vedo e vi vedo giocare, e mi diverto. Basta. (II, iii)

Dramatic irony is particularly elevated by the above exchanges because while Silia believes to be playing Leone for a fool, he is serving her a ruse. Furthermore, when Guido seems to "flounder" (Pocknell), Leone provokes him even further to orchestrate the duel while outlining the virtue of the latter's

duty as a second (the friend standing up for the dueler). Therefore Leone's self-preservation strategy is his mastery of the game of life; in essence, it is the ability to detect ambiguity and to suck life of its precariousness as his egg symbolism in the first act indicates. Essentially the entire configuration of the action in the second act is a dramatic actualization of the egg metaphor: Leone is, in essence, applying upon an actual situation both the egg and game metaphor to which he was referring in the first act, thereby reinforcing his thesis of anticipating life's games, as well as achieving self-preservation through fiction. In the same manner with which he pretended to disregard the egg after having mimetically sucked it of its contents, he now thwarts and disregards Silia's plot.

In Act Three the metaphor of the egg as Leone's anchor to his fictitious world and self-preservation achieves an unregulated dramatic expression as it serves as a reminder of his triumph over his detractors. Avoiding the duel on the grounds that Silia forfeited her honor at the moment she took a lover whose interjections in the orchestrated assault she herself impeded, Leone is victorious, assigning everyone, as Ciampa before him, the final roles: "Vi ho puniti," he says to Silia, who at this point re-assumes her role of estranged wife.

Leone, however, has undergone a change which significantly expresses the play's sub-text: Although the creation of fiction is an alternative to life, life itself is able to threaten indiscriminately any human construct, endangering our masks (puppet) and our concepts of perfection (egg), making us vulnerable to feelings of emotion and rage. It is precisely this condition which afflicts Leone at the end of the third act. Again, the stage directions reveal a tell-tale sign: "venendole sopra con l'aria e l'impero e lo sdegno di fierissimo giudice"/"l'ha presa per un braccio, respingendola lontano." Violent actions reflecting rage from a Pirandellian icon symbolizing mastery over human passion.

Bearing in mind that the premise of this study was to illustrate the legitimating and self-fulfilling virtues of fiction-making *vis-à-vis* experience, the following can be said with regard to *Il berretto a sonagli* and *Il giuoco delle parti*. It is in the act of subverting the self-legitimizing structures of fiction, the necessity of which they claim to uphold, that both texts ultimately underscore the importance of fictional world-making, thereby inexorably exemplifying Pirandello's humoristic vision. Ciampa's symbolic use of puppets and chords, the clash between his inner and outer self brought about as a result of the clash between his doxastic world and Beatrice's fiction of power, his opaque word-playing and his role-distributing power, all demonstrate the power of artistic self-creation, but the very existence of self-validating fictions, it seems, can only be validated when put to the test, when temporarily challenged.

Similarly the egg, which evolved from a theatrical prop into a metaphor for Leone's mastery over contingency and for his rational exile into a personal microcosm, is, in essence, ultimately threatened, thereby further challenging

the validity of its creator's fiction. Ergo, only by virtue of the initial creation, midway challenge, and subsequent rebirth of our imaginary self-imposed constructs does Pirandello ultimately communicate his aesthetic vision of lived experience and the life-preserving function of fiction.

It is in the sense of dramatizing this aesthetic vision with its ludic patterns of role-playing and word-playing that these plays are simulacra of the ethical struggle to maintain illusions in life, underscoring "the role played by fiction-making in our daily construction of, and participation in, reality" (Foust 5) and articulating our on-going attempts at self-preservation. It is precisely in Luigi Pirandello's ability to have demarcated successfully both the aesthetic topography of fragmented life and its unswerving aspiration towards an at-times precarious textuality for which the Sicilian writer is, in the final analysis, known and praised.

University of Toronto

NOTES

- 1 For an examination of the adultery theme as a surface element, I refer the reader to Julie Dashwod's study of the following plays: *Il piacere dell'onestà* (1918), *Come prima meglio di prima* (1921), *Questa sera si recita a soggetto* (1930), *Come tu mi vuoi* (1930) and *Trovarsi* (1932).
- 2 I borrow this term from Ronald E. Foust's examination of the "game-text" theory. When a writer foregrounds the processes of literary creation as the theme of the text itself, the latter becomes a metaphor for the human need of imposing order upon the implicit chaos in life. Thus, in thematically foregrounding its own processes of literary creation, the text creates a parallel between itself and the reader in the real world, communicating to the latter the need to emulate the certainty of the textual universe. This certainty is known as "textuality": Thus, textuality "implies that the deepest value judgement that a writer can make" is "the judgement that the entropic structurelessness of natural experience aspires to the condition of fiction" (9). In reference to *Il berretto a sonagli* and *Il giuoco delle parti* both Leone and Ciampa are representations of this need to construct fictions by means of which chaos is temporarily extinguished.
- 3 Possible worlds theories of literature argue that all fictional texts are semiotic systems which call into being possible states of affairs the nature of which are not actualized, that is, the fictional world, or worlds, created by the text are not *a priori* events, therefore, they do not refer to, nor depend for their meanings on, actual states of affairs in the world of everyday experience. Thus a possible worlds theory of literature views fictional texts, and the entities of which they are comprised, as autotelic in nature, informed by their own doxastic worlds and discourses. Since the plays under discussion exploit world-generating strategies (such as role-playing-within-roles; word-playing; theatricalizing emotions), the term microcosm, referring as it does to the idiosyncratic worlds created by the characters, seems to connote the existence of multiple possible fictional worlds operating within the central world frames of the dramatic texts. For further discussion on possible worlds theory with respect to fictional texts, I refer the reader to Lubomir Doležel 1980; 1989; 1998.
- 4 Keeping in mind the identity-generating aspect of role-playing, my analysis of *Il berretto a sonagli* will illustrate how Ciampa, through his own projection of a mask, wants to preserve and perpetuate his illusory persona of "respected husband," while Beatrice concurrently as-

- pires to re-capture, through a deceptive use of language, some sense of control over her otherwise haphazard life. Similarly, in *Il giuoco delle parti* Leone Gala wants to preserve himself within a predictable character-type existence, and his estranged wife, Silia, wants, like Beatrice, freedom which can only be achieved by role-playing and fictionalizing.
- 5 For instance, the old lady image in the *L'umorismo* essay: In concealing her inner identity she plays at being young by virtue of the comfortable artifice of youth she dons. Realizing the many layers of which the phenomenon is made, we consequently realize how this person (old lady) has created a fictitious version of herself in order to make sense of her life. Incidentally, Pirandello places significant emphasis on the "sentimento del contrario" paradigm because it is precisely through it that lived experience is revealed to be more humoristic, and hence, fictional.
 - 6 The situation of Vittangelo Moscarda (*Uno, nessuno e centomila*) is a prime example attesting to this paradox. Moscarda is overwhelmed by the realization of the many layers of fiction with which he is constructed. But when he de-constructs the fictions in order to find his true "self," all he discovers is a phantasm, a mere projection into nature. Without the legitimating fictions of his past life, Moscarda "becomes" the negation of the selves he once knew and against which he struggled. It seems that true self-knowledge is only possible through artifice.
 - 7 In her article "Character and Discourse from Pirandello to Fellini: Defining a Countertradition in an Italian Context," Gieri observes that the humorist probes beneath surface realities (which are essentially framed constructions within which we operate) in an effort to underscore the aesthetic layers covering painful truths: "According to Pirandello, to unmask the lie, and thus to denounce the fictionality of the frame or at least to challenge its constrictive boundaries both in a social and in a literary text becomes imperative for the 'umorista'" (44). This unmasking of pretense is precisely what occurs to the fictional "frames" of both Ciampa and Leone by the unwarranted interferences of Beatrice and Silia.
 - 8 "Textuality" refers to a fictional reality within which Pirandello's characters encounter the safe haven given to them by literary constructs and masks. It is a place where meaning is anchored to rigid constructs and therefore adds significance and purpose to life.
 - 9 Romano Luperini makes several poignant observations with regard to Pirandello's concept of "riflessione." Among the most noteworthy which seem to echo most critical interpretations, is that "La strada della riflessione è invece quella della scomposizione" (52).
 - 10 Brian Pocknell's assertion that "*Il giuoco delle parti* has been most usefully placed in a category [...] with the metaphor of the game" (25), also applies to *Il berretto a sonagli*: This play is informed by a rather high, if very much implicit, dose of linguistic play. Thus at the level of the "game," the differences between the two plays is the degree of explicitness (*Il giuoco delle parti*) and implicitness (*Il berretto a sonagli*) with which the "game metaphor" is treated.
 - 11 Regarding the notion of "game metaphor," Alfonso Procaccini writes: "to act out one's life according to the game metaphor is to understand one's self in terms of the 'part,' or better, 'the performance' one gives" (57). Likewise, the "game metaphor" connotes the awareness that we are playing a role and are able to maintain it and criticize it. This definition seems to apply to Ciampa's references to his own puppet-like existence since his references to the latter disclose the inherent theatricality with which he confronts life in general. That the puppet becomes the metaphor for his control over life's precariousness and for his fiction of unsuspecting cuckolded husband is a further indication of the importance of fiction-making.
 - 12 Concerning the Sicilian males's attitude towards proper marital conduct, I refer the reader to Leonardo Sciascia's book, *Pirandello e la Sicilia*. Briefly, Sciascia defines the Sicilian code of conduct as the "morale sessuale," which is, in essence, a belief espoused by the husband maintaining that improper sexual conduct, such as overt "flagrante," ought to be the knowledge of the conjugal pair, and not be publicly disclosed by an outsider. Once the male is socially humiliated, as is Ciampa later on the second act, he must, in accordance with the code, publicly avenge his honor by killing both his wife and her lover in an effort to avoid being labeled a "cuckolded" husband.
 - 13 Paolo Puppa offers an insightful observation with regard to Ciampa's linguistic acumen which

- underscores his puppet philosophy: "Ciampa si è conquistato il diritto a tenere discorsi impegnativi, assunti filosofici, che po-trebbero agevolmente essere firmati dal suo creatore" (78).
- 14 The puppet as "imitation of man"; man as imitation of the puppet denoting the "dehumanizing" aspect of individual experience; the psychological level of man as creator of his own puppet; and finally, the philosophical level, "the puppet represents the artists's imaginative creation" (28-29).
- 15 Notwithstanding Beatrice's shortsightedness regarding Ciampa's politics of appearance, her plan of revenge was executed with precision and strategy. Beatrice's strategizing ("A tutto, a tutto ho pensato, anche a lui") enforced by the text in her meeting with La Saracena and in the pretext on which she sends Ciampa to Palermo to buy the "collana" indicates that she is considerably sane. Her "hysterical" performance at the end of act two ("No! Sono pazzo? E debbo gridarglielo: Bèèè! Bèèè! Bèèè!") is an indication of not only her neurotic nature with which the text familiarizes us, but also of the lengths and risks she has already taken in order to ridicule an unfaithful husband. Put another way, if ridiculing her husband by publically exposing him as an unfaithful spouse is contingent upon her "losing control," then being labeled "mad" is a risk she blindly takes. Let us not forget the risks she has already taken: alienation from family and friends; risking her reputation with the town gossip La Saracena; risking the security of two lives, her husband's and Nina's, Ciampa's wife. Accordingly, placing the assertion of adultery in Beatrice's mouth and having her theatricalize it within the frame of hysteria is the text's stipulation of a world based on the politics of the appearance of truth. In such a world "truth" is in the privy of the sane and its discrediting (its falsification) is in the privy of the insane. In fact, this is what Ciampa and family members are hoping for when Beatrice unwittingly performs for them and the town: To offer all members involved an ante-dote for having upset the delicate balance of social order by creating a context/pretext for them to prove that she is a raving lunatic, thereby discrediting her version of the truth. In her performance the truth becomes a parody of itself therefore, which, even though signifying a personal truth for Beatrice, becomes false at the level of public consumption. Herein lies the tragedy of Beatrice and of all Pirandellian characters: The espousal of a truth that rings true only for he or she who possesses it. Thus, through Beatrice's impromptu performance (and that is all it is, a performance) Pirandello makes us perceive the opposite (demented) of what Beatrice really is (sane with hysterical moments). The playwright obscures the relationship between sanity and insanity by introducing a character who seems to possess, but does not adhere to, either one. Moreover, the frenzied nature delineating Beatrice is not madness, as Maggie Günsberg implies, but is simply hysteria, and both madness and hysteria, she claims, should be seen in the context of those dramatic works in which Pirandello reinforces "cultural perceptions" of both (Günsberg, "Hysteria" 32). Günsberg's madness/hysteria distinction is significant because Beatrice is seen as hysterical at the beginning of the play when the curtain rises to unveil her as "pallida, isteria, tutta furie e abbattimenti subitanei" (361). To make Beatrice *ipso facto* mad at the end of the play is to miss the point entirely, namely, that it is essentially problematic to arrive at a universally valid truth when this truth is governed by the politics of appearance.
- 16 While I concur with Brian Pocknell's claim that the egg denotes "Leone Gala's mastery over life's attacks on the emotions," I disagree that the egg connotes cooking as "the ballast that holds Leone firmly in the real world" (31). The egg symbolism connotes a measure of control which Leone exercises over a world of his own creation. Involvement and a firm hold in the actual world of Silia and Guido would imply that Leone is clinging to some hope of experiencing the erratic emotions they are and of partaking of the unpredictability existing in the real world. Emotions and unpredictability, however, are despised by Leone, who repeatedly reproaches his manservant, Filippo, for experiencing them. At the beginning of the second act, he says: "sei diventato così deplorabilmente umano, che non ti riconosco più." The fact that Leone is later forced to enter into the real world and ultimately experiences emotions of hate which drive him to punish both Guido and Silia is a clear indication of his uncomfortable involvement in the real world. Leone's mathematically calculated actions, such as his regular

visits to Silia and the re-acquisition of his quasi non-human comportment after the death of Guido and his artful attachment to cooking, all suggest total withdrawal from life, as well as the creation of a personal microcosm. And when he ultimately experiences -- the very controlled emotions -- at the end of the play, they are un-welcomed, and the negative effects on the character are evident. To make the egg therefore, an additional metaphor for a wishful connection to life, is to strip inexorably Leone of his Stoic and predictably aloof stature which he dons so well. The egg is thus a metaphor for Leone's attachment to his own world-version which, however ostensibly rooted in cooking, acquires the significance of a personal and detached "heterocosm" which serves to preserve a distance from, and not an attachment to, the world. Thus the egg is indeed a metaphor for "Leone's mastery" over the contingent, as Pocknell argues, but, precisely on account of this very fact, it is consequently a symbol of his detached, well-preserved, and predictably autonomous life which ultimately extinguishes the actual world.

- 17 For a discussion on the anti-Bergsonian vein running through this play with reference to the way in which Leone Gala typifies a paradoxical rejection and confirmation of Bergson's notion of the primacy of instinct over intellect, see Patrizio Rossi's "Bergson and Pirandello's 'Il giuoco delle parti'."
- 18 The Ancient Egyptians believed it to be the "content for matter and for thought" (94), as well as "the determinative sign of [...] potentiality" (94). And the Easter egg within the Christian paradigm "is an emblem of immortality" (94). See Cirlot.
- 19 The term denotes the successive layers of fictions which temporarily cancel the previous ones they replace. For a detailed analysis of this meta-dramatic device, see Homby 67-87.
- 20 Not surprisingly, Silia's role-playing recalls the group of actors in *Sei personaggi in cerca d'autore*, who, in attempting to assume the fictional identities of the six characters, themselves become fictionalized, experiencing a virtual reality foreign to their nature.
- 21 Not operating within one stable fictional construct or role is similar to not possessing a permanent identity. This multifarious aspect of Silia's personality is wonderfully examined by Pierrette Lavanchy in an article entitled "La disidentità nel Giuoco delle parti." The author observes that Leone, who is characterized by "disidentità," is victorious at the end of the play because he is able to disassociate himself from all forms of identities, whereas Silia, suffering from what the author calls "un eccesso di coerenza mentale," is unable to be in a fixed form, and therefore unwittingly betrays her intentions by believing that she can fool Leone: "La mia ipotesi è infatti che Silia abbia fallito per eccesso di coerenza mentale, per incapacità di immaginare la scappatoia dell'avversario, per una visione rigidamente identitaria del concetto di parte; e che Leone invece si sia salvato per aver saputo evadere dall'identità di marito in cui si era rinchiuso, o se si vuole, per aver barato. Silia è rimasta ingabbiata nell'identità, Leone si è salvato per disidentità" (175).
- 22 In *Sei personaggi in cerca d'autore*, the "capocomico" explicitly states while rehearsing *Il giuoco delle parti* that Silia represents instinct, while Leone, reason.

WORKS CITED

- Bassanese, Fiora A. *Understanding Luigi Pirandello*. Columbia: U of South Carolina P, 1997.
- Bloom, Harold, ed. *Luigi Pirandello*. New York & Philadelphia: Chelsea, 1989.
- Caillois, Peter. *Man, Play, and Games*. New York: Free Press of Glencoe, 1961.
- Caputi, Anthony. *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*. U of Illinois P, 1988.
- Casey, Mary. "Building a Character: Pirandello and Stanislavsky." *Dashwood* 50-65.
- Cirlot, Juan E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- Dashwood, Julie, ed. *Luigi Pirandello: The Theater of Paradox*. New York: Edwin Mellen, 1997.
- Della Terza, Dante. "On Pirandello's Humorism." Bloom 27-38.
- Doležel, Lubomir. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998.

- . "Possible Worlds and Literary Fictions." *Possible Worlds in Humanities, Arts, and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65*. Ed. Sture Allen. Berlin: W. de Gruyter, 1989.
- . "Truth and Authenticity in Narrative." *Poetics Today* 1.3 Spring 1980.
- Eco, Umberto. "The Frames of Comic 'Freedom'." *Carnival!* Ed. Thomas A. Sebeok and Marcia E. Erickson. Berlin / New York: Mouton Publishers, 1984.
- . *The Limits of Interpretation*. Bloomington, Indiana: Indiana UP, 1990.
- Foust, Ronald. "The Rules of the Game: A Para-Theory of Literary Theories." *South Central Review. The Journal of the South Central Modern Language Association* 3.4 (1986): 5-14.
- Gieri, Manuela. "Character and Discourse from Pirandello to Fellini: Defining a Countertradition in an Italian Context." *Quaderni d'italianistica* 13.1 (1992): 43-55.
- Günsberg, Maggie. "Hysteria as Theatre: Pirandello's Hysterical Women." *The Yearbook of the Society for Pirandello Studies* 12 (1992): 32-52.
- . *Patriarchal Representations. Gender and Discourse in Pirandello's Theatre*. Oxford/ Providence: Berg, 1994.
- Homby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. London & Toronto: Bucknell, 1986.
- Lavanchy, Pierrette. "La disidentità nel giuoco delle parti." *Pirandello fra penombre e porte socchiuse. La tradizione scenica del 'Giuoco delle parti.'* Torino: Rosenberg & Sellier, 1991. 173-78.
- Luperini, Romano. *Introduzione a Pirandello*. Roma: Laterza, 1992.
- Ó Ceallacháin, Éanna P. "Contradictions and the Doubling of Ideas. Pirandello's Writings on the Theater and the Essay on L'Umorismo." *Dashwood* 23-49.
- Oliver, Roger W. *Dreams of Passion: The Theater of Luigi Pirandello*. New York & London: New York UP, 1979.
- Pirandello, Luigi. *Il berretto a sonagli. Maschere Nude*. 2 Milano: Mondadori, 1958. 355-405.
- . *Il giuoco delle parti. Maschere Nude*. 1. Milano: Mondadori, 1958. 535-602.
- . *L'Umorismo*. Milano: Mondadori, 1992.
- Plato. *The Complete Works*. Ed. John M. Cooper. Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1997.
- Pocknell, Brian. "The Egg and the Sword: Structures and Strategies in 'Il giuoco delle parti'." *The Yearbook of the Society for Pirandello Studies* 13 (1993): 25-33.
- Procaccini, Alfonso. "Pirandello and the Enigma of Non-Sense." *Quaderni d'italianistica* 3.1 (1982): 51-62.
- Puppa, Paolo. *Dalle parti di Pirandello*. Roma: Bulzoni, 1987.
- Radcliff-Umstead, Douglas. *The Mirror of Our Anguish. A Study of Luigi Pirandello's Narrative Writings*. New Jersey: Associated UP, 1978.
- Rath, Sura P. "Game, Play, Literature: An Introduction." *South Central Review. The Journal of the South Central Modern Language Association* 3.4 (1986): 5-14.
- Rochon, André. "Pirandello Adapteur de Pirandello. Le Bonnet du Fou." *Revue des Sciences Humaines* 26 (1961): 586-606.
- Rossi, Patrizio. "Bergson and Pirandello's 'Il giuoco delle parti'." *Rivista di letteratura moderne e comparate* 26 (1973): 61-71.
- Sciascia, Leonardo. *Pirandello e la Sicilia*. Roma: Salvatore Sciascia Editore, 1961.
- Sharp, Corona. "Pirandello's Use of Puppetry as Metaphor and Technique." *English Studies in Canada* 14 (1988): 26-37.
- Stewens, Dorothea. *Pirandello: scrittura e scena*. Agrigento: Edizioni del centro nazionale di studi pirandelliani, 1983.
- Styan, John L. "Pirandellian Theatre Games: Spectator as Victim." *Modernism in European Drama. Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett. Essays from Modern Drama*. Ed. Frederick J. Marker and Christopher Innes. Toronto: U of Toronto P, 1998. 142-49.
- Tuscano, Pasquale. *L'identità impossibile. L'opera di Luigi Pirandello*. Napoli: Loffredo, 1989.

Tra storia e finzione: il gioco del tempo nella narrativa di Antonio Tabucchi

Per uno scrittore che in varie occasioni ha confessato di fondare la sua poetica sul dubbio e sul "senso del relativo",¹ non sorprende che quanto vi sia di più ambiguo, sfuggente e indefinibile nella conoscenza umana costituisca l'orizzonte di fondo dei suoi racconti.

Nel panorama composito ed eterogeneo delle frammentarie strutture narrative create da Antonio Tabucchi, la riflessione sulla natura ambigua e controversa del tempo si coniuga alla riflessione sul senso storico della scrittura e funge da tessuto connettivo tra le varie opere. Difatti se è possibile individuare un filo conduttore che percorra trasversalmente tutta la produzione narrativa dell'autore, esso è rintracciabile proprio nel motivo del tempo, inteso come paradosso, mistero, equivoco.

La rilevanza particolare che questo tema riveste nell'ambito di una analisi narrativa delle opere dello scrittore e che emerge da un primo approccio con i testi è giustificata dal fatto che la riflessione tabucchiana sul tempo trascende gli aspetti puramente formali e contenutistici dell'evento narrativo e si apre alle problematiche storiche del mondo non scritto, complicandosi di valori autobiografici, esistenziali e morali. L'esperienza temporale non si manifesta cioè solo nei contenuti e nelle scelte espressive inerenti all'organizzazione testuale, ma viene a collocarsi in bilico tra narrazione e realtà, intrecciandosi tanto ad analisi narratologiche quanto a considerazioni storico-esistenziali e chiamando in causa il rapporto problematico tra finzione e storia.

Ad accrescere l'importanza e la centralità che il problema del tempo riveste in Tabucchi, si aggiunge inoltre una significativa corrispondenza tra l'esperienza temporale, quale si configura nella sua opera narrativa, e l'immagine del tempo storico elaborata dal pensiero postmoderno.² Nella visione postmoderna del mondo, la storia diventa il discorso della discontinuità e della frammentazione e all'idea tradizionale di un *continuum* temporale unitario, lineare e progressivo, si sostituisce l'immagine provocatoria e problematica di un tempo senza storia, in cui passato e futuro si sovrappongono di continuo cancellando i confini tra memoria e attesa e ponendo il soggetto in una situazione presente di totale incertezza, nella quale la conoscenza (o più spesso la disconoscenza)

del reale si offre solo per frammenti o per usare un'espressione di Tabucchi per "microprospettive".³

In stretta corrispondenza con il rifiuto postmoderno verso ogni sintesi totalizzante del reale, lo scrittore propone dunque una visione del mondo parcellare e frammentata, che preferisce la temporalità densa e concentrata del racconto breve ai tempi lunghi del romanzo tradizionale. A livello tematico la condizione di incertezza ontologica e conoscitiva che informa l'interpretazione postmoderna del reale si riflette nella scelta di tematiche ostentatamente ambigue e complesse, le quali intrecciate a riflessioni metaletterarie tendono a trascendere la tradizionale distinzione tra arte e realtà. Su un piano strettamente narratologico, la visione molteplice e frammentata del mondo e della storia si traduce invece nell'uso di particolari accorgimenti testuali, quali: la coartazione temporale della diegesi, l'abolizione della sequenza logico-cronologica degli eventi, la costruzione di piani temporali multipli e reversibili e la disseminazione di citazioni e di rapporti intertestuali, che privano il testo della sua centralità e complicano l'orizzonte interpretativo del lettore. In quelle che l'autore definisce "lacunose prose", "schegge alla deriva sopravvissute a un tutto che non è mai stato" (*I volatili* 9), il rapporto tra storia e scrittura assume infatti le forme del gioco intertestuale, nel quale la disseminazione di memorie letterarie replica, su un piano metanarrativo, quel legame psicologico e storico con il passato, con cui devono misurarsi tutti i personaggi tabucchiani nel corso del loro viaggio introspettivo. Il motivo del ricordo, mescolato ai temi complementari della malinconia e del rimorso, rappresenta la cifra distintiva dei racconti e, parimenti, influenza l'organizzazione narrativa, dando luogo ad una prosa anacronicamente strutturata, in cui il presente della narrazione trascolora, senza soluzione di continuità, nella dimensione passata di rimemorazioni analettiche e nel futuro di anticipazioni ed allusioni prolettiche. L'ambiguità tematica dell'esperienza temporale, per sua natura anfibolica e sfuggente, non manca di connotare anche le strutture linguistico-sintattiche. Coerentemente ai principi di indeterminazione ontologica e storica che informano la *Weltanschauung* postmoderna, la prosa di Tabucchi procede sul filo dell'incertezza, strutturandosi per lo più in base a periodi ipotetici e privilegiando espressioni di dubbio piuttosto che asserzioni certe e definitive. La ricerca di un lessico vago e "fluttuante", che "evochi senza imporre e suggerisca senza costringere", rientra pienamente in una concezione della letteratura come "presenza della possibilità" (Borsari 12), nella cui dimensione si riconosce uno scrittore per il quale "in un momento storico come il nostro, il reale può apparire del tutto ipotetico" ("Incontro" 656). Sembra allora che la natura aporetica del tempo trovi un'adeguata espressione nel linguaggio dell'ipotesi, del dubbio e della virtualità.

Le strategie testuali e linguistiche sopra elencate, in quanto espressione dell'immagine postmoderna del mondo, mirano a portare in primo piano una nuova consapevolezza storica che si esplica attraverso un gioco in negativo

con il tempo. Le tradizionali categorie interpretative dell'esperienza temporale, quali la continuità, l'irreversibilità, la diacronicità vengono negate da strutture narrative frammentarie, ripetitive, talvolta perfino reversibili, che mettendo a nudo i processi costruttivi della narrazione, affermano il valore del tempo storico come consapevole costruzione umana.

Tuttavia la deliberata distorsione delle categorie interpretative del tempo operata dalla letteratura tabucchiana, non rappresenta tanto il sintomo di un rifiuto o di una fuga dalla realtà storica, – accusa spesso rivolta al pensiero postmoderno – ma sta a significare piuttosto un modo problematico di pensare la storia attraverso la sua negazione e testimonia altresì la ricerca di un impegno etico che si esplica nell'atto dialogico della lettura e nella costruzione di un'immagine non più rassicurante del divenire storico.

Raccontare il tempo

Nel mondo narrativo di Tabucchi, il valore narratologico del tempo non può prescindere dal suo significato storico-esistenziale, di conseguenza affrontare il problema della temporalità non implica soltanto la risoluzione di questioni artistiche, interne al testo, ma significa cercare di attribuire un senso alla vita e acquisire una prospettiva del reale, seppure nello spazio provvisorio e frammentato della scrittura. L'arte di conseguenza assume un valore conoscitivo storico ed ontologico e nell'indagare la problematica del tempo si trova necessariamente in rapporto con la storicità della vita reale. Arte e vita, finzione e realtà, mondo del testo ed esperienza vissuta, vengono così ad essere unite, in un legame inevitabilmente ambiguo ed incerto, sotto la comune cifra del tempo che comprende e previene entrambe.

Più volte, nelle zone peritestuali che corredano i suoi racconti, Tabucchi ha riflettuto sul rapporto controverso tra storia e finzione. Nella prefazione alla seconda edizione de *Il gioco del rovescio*, si può leggere:

non sono ancora riuscito a capire qual è il nesso che unisce la vita che viviamo e i libri che scriviamo. (5)

E qualche anno più tardi, nella nota introduttiva a *L'angelo nero*, Tabucchi svela parzialmente questo nesso tra vita ed arte, alludendo ad un'idea-guida in cui scrittura e vita si identificano:

E intanto noi viviamo, o scriviamo, il che è lo stesso in questa illusione che ci conduce. (10)

Sembra allora ipotizzabile che quel legame tra scrittura e vita che Tabucchi dice di non saper decifrare risieda proprio in una relazione temporale.

Che cosa può essere quest'“illusione” se non il tempo? E' nell'utopia del tempo che vita e arte si definiscono reciprocamente e intrattengono un rapporto osmotico, per cui lo scrittore può aspirare a invertire le parti, secondo un gioco del rovescio particolarmente caro a Tabucchi, ed impegnarsi nel paradosso di vivere i libri e scrivere la vita.

L'equivalenza tra ciò che si vive e ciò che si racconta di vivere viene ribadita e precisata dallo scrittore nel corso di un'intervista con Andrea Borsari. Interrogato sul rapporto che lega letteratura e vita, vale a dire finzione e storia, Tabucchi risponde affermando il primato della narrativa come valore strutturante la conoscenza del “reale”:

Credo che il mondo non esisterebbe senza la possibilità di essere narrato. O meglio, esiste proprio perché è narrabile. Qualsiasi forma dello scibile umano è narrata o è narrabile. E se noi vogliamo parlare in un senso un po' più stretto, possiamo anche pensare che la vita sia una forma dello scibile. Cos'è una vita se non viene raccontata? Me lo sono chiesto spesso. Forse ci sono persone che vivono senza raccontarsi la propria vita. Ma è come se vivessero un nulla indistinto. (Borsari 6)

La funzione narrativa occupa dunque un posto di primo piano nella comprensione che l'uomo ha di sé stesso e della storia. Analizzando il ruolo del racconto nella psicanalisi, Ricoeur giunge a conclusioni analoghe a quelle tabucchiane. Egli sostiene che l'uomo non può interpretarsi al di fuori del tempo, e dunque, al di fuori del racconto, affermando in tal modo il carattere narrativo di ogni conoscenza storica. Quanto dice il filosofo francese interviene a gettar luce sulla dimensione temporale che sta alla base della relazione tra vita e letteratura:

La narrazione è il modo dell'autocomprensione di un essere quando questi si considera dal punto di vista della temporalità, sia essa la temporalità del tempo vissuto quotidianamente o quella della lunga durata, in cui si ricapitola la storia di una vita dalla nascita alla morte. (“La componente” 16)

La comprensione di sé e del mondo passa attraverso la dimensione narrativa che è una struttura temporale. Raccontare significa dunque agire sulla temporalità della vita vissuta, dilatarla, coartarla, rovesciarla, nel tentativo di darle un ordine, di conferirle un orientamento storico, ma significa soprattutto prendere coscienza del tempo, sia in termini storici che autobiografici.

L'importanza che questo rapporto controverso tra realtà e finzione assume nella narrativa di Tabucchi è testimoniata del resto dalla frequenza con cui viene riproposto e tematizzato nell'ambito dei racconti. In *Requiem*, il legame tra arte e vita viene appunto rovesciato e complicato in un sofisticato gioco di rimandi speculari, che chiamano in causa il tempo. Ad un certo punto del romanzo, delimitando lo spazio di un discorso metanarrativo, l'io narrante

sostiene che una "storia balorda" da lui precedentemente scritta si è trasformata in realtà, ed egli si è ritrovato, suo malgrado, a vivere la propria finzione:

[...] c'è sempre qualcuno che poi imita la finzione, che riesce a trasformarla in verità. E così fu, infatti. Quello stesso anno qualcuno imitò la mia storia, o meglio, la storia s'incarnò, si transustanziò, ed io dovetti vivere quella storia balorda una volta di più, ma stavolta per davvero, stavolta le figure di carta erano figure in carne ed ossa, stavolta la sequenza della mia storia si sviluppava giorno per giorno, ed io la seguivo sul calendario, al punto che avrei potuto prevederla. (90)

I termini del rapporto tradizionale tra realtà e finzione vengono temporalmente invertiti. Il narratore/scrittore si accorge pertanto che la finzione ha preceduto la realtà, la vita è stata scritta prima di essere vissuta: il futuro è riconosciuto come già passato. Paradossalmente prevedere ciò che sarà e ricordare ciò che è stato sono due operazioni che nello spazio narrativo vengono a coincidere e l'io narrante può allora anticipare il futuro, solo in quanto questo futuro è già passato.

La sovrapposizione di finzione e storia non determina soltanto il reciproco permutarsi delle dimensioni temporali di presente, passato e futuro, ma rende anche incerti e sfumati i confini temporali del racconto. La preoccupazione del tempo in riferimento alla costruzione letteraria è stata formulata da Tabucchi proprio nei termini di una difficoltà a circoscrivere il discorso narrativo entro i limiti temporali di un inizio e di una fine certi ed inequivocabili. Nel corso di un dibattito accademico, prendendo in prestito le parole di Cortazar, lo scrittore ha affermato che "Per chi scrive racconti il tempo non è amico", esprimendo così la preoccupazione del tempo, quasi preliminare al testo, che egli deve affrontare ogni volta che si appresta a cominciare una storia. Ha poi giustificato il disagio che accompagna lo scrittore nel momento dell'*incipit* nei seguenti termini:

mi sono chiesto già altre volte all'interno delle cose che ho scritto, dove comincia una storia, se comincia veramente nel momento in cui il narratore comincia a raccontarla o se cominci prima, se abbia un'altra genesi, da dove proviene insomma. ("Dibattito" 163)

Queste stesse riflessioni vengono riproposte, sotto forma di enunciati meta-narrativi, nel racconto "Staccia buratta", dove la protagonista, alter-ego dello scrittore, ipotizza l'inizio di una possibile storia, la propria.

Ecco pensare alla sua storia. Che cosa avrebbe scritto se avesse dovuto scrivere la sua storia?...Il problema era da dove cominciare. Dove comincia una storia? Pensò che le storie non cominciano, le storie accadono e non hanno un principio. O almeno quel principio non si vede, sfugge, perché era già iscritto in un altro principio, in un'altra storia, il principio è solo la continuazione di un altro principio. (*L'angelo* 53)

Considerate queste riflessioni, non sorprende allora che i contorni temporali del racconto tabucchiano siano sempre sfumati e che alla “maniera forse poco perentoria di cominciare” corrisponda la maniera altrettanto vaga ed allusiva di concludere. Conclusione è tuttavia un termine improprio, che mal si adatta a descrivere la struttura aperta dei racconti di Tabucchi, finzioni - li definisce Nathalie Roelens, la cui legge non è immanente al testo, ma “sembra venire da un altrove indeterminato” (“Dibattito” 148).⁴ Se quest’altrove è il luogo indefinibile da cui proviene il racconto, nello stesso tempo è anche il luogo in cui arriva. Di conseguenza, per chi scrive, la preoccupazione del tempo non consiste soltanto nel non saper “dove comincia una storia”, ma significa anche e soprattutto non saper dove finisce. Il termine del racconto non coincide mai con un approdo conclusivo e risolutivo della vicenda, né con la conquista di certezze, poiché lungi dall’essere un punto di arrivo, stabile e rassicurante, il tempo, nella sua natura controversa e aporetica, costituisce semmai per Tabucchi il punto di fuga di una prospettiva multipla, di cui il testo si fa latore e che il lettore è chiamato a decifrare o più semplicemente ad esperire. Il gioco con il tempo non si esplica perciò solo a livello narratologico, non rimane cioè confinato nei limiti del testo ma, coinvolgendo direttamente il lettore, si prolunga al di là di esso, lo trascende e si traduce in un modo di vedere la vita e di vivere la storia. Oltre a questo valore esistenziale e storico, esso assume anche un significato ontologico e si pone come ricerca della temporalità autentica. La prosa tabucchiana, che pessoanamente “evade dal piano esistenziale-testuale e si attua nell’ontologico-metafisico”,⁵ aspira pertanto a *giocare* il tempo e insieme a coglierne l’essenza. Prendendo in prestito il linguaggio dell’ermeneutica di Ricoeur, è possibile affermare che ogni racconto di Tabucchi costituisce una “variazione immaginativa” sul tempo in cui la “*posta in gioco*” delle trasformazioni strutturali è l’esperienza stessa del tempo. Ciò è particolarmente vero per quei racconti che vanno a comporre testi eterogenei come *Il gioco del rovescio* (1981), *Piccoli equivoci senza importanza* (1985) e in misura minore per alcuni “quasi-racconti” che strutturano la prosa segmentata e discontinua de *I volatili del Beato Angelico* (1987), e per alcuni brani de *L’angelo nero* (1991). Anche i romanzi brevi come *Notturmo indiano* (1984), *Il filo dell’orizzonte* (1986), *Requiem* (1991), sono strutturati nei termini di una avventura temporale, di una proustiana ricerca del tempo, mai soddisfatta e sempre differita.

Il tempo un gioco del rovescio

Il gioco del rovescio, metafora narrativa ricorrente in Tabucchi e racconto eponimo di una raccolta di brevi prose, “riguarda non solo nomi, punti di vista o situazioni interpretative della vita, ma anche il sentimento (narrativo) del

tempo" (Palmieri "Per una volatile leggerezza", 127), per cui raccontare il tempo significa rovesciarlo, fare atto di reversibilità.

Un primo modo di rovesciare il tempo è rappresentato dal tema del *déjà vu*. L'impressione di aver già visto tutto, di aver vissuto nel passato quanto ci si presenta nell'attualità dell'oggi, è un motivo tipicamente tabucchiano che ricorre con una certa frequenza nei racconti; basti pensare a "Any where out of the world", breve prosa raccolta in *Piccoli equivoci senza importanza*, che propone un sofisticato gioco del rovescio temporale, nel quale l'attualità di una giornata sfuma nell'illusione del *déjà vu*, e il personaggio insegue con ostinazione e inquietudine la "strana idea di una ripetizione, di un doppione della vita, come se fosse plausibile che la ruota del destino avesse degli stereotipi e li andasse imprimendo a caso nel mondo"(77).

"È una storia che si ripete" (78), pensa il protagonista in balia di coincidenze inspiegabili, le quali in un meccanismo duplicativo ripropongono nel presente i frammenti di una vicenda passata. Come schegge di tempo impazzite, scaturite dal ricordo o dal rimorso, che in Tabucchi sono inseparabili, fin quasi ad identificarsi, momenti di vita passata riemergono dall'oblio e chiedono con prepotenza di rivivere, sovrapponendosi al presente.

Nel momento in cui il passato ritorna a galla, resuscitato dalla presenza fortuita di un annuncio di giornale, il personaggio, come per incantesimo della frase letta, che recita "Any where out of the world", si ritrova proiettato in un altrove indeterminato, un luogo etimologicamente *utopico*, fuori del mondo:

il mondo perde i contorni, tutto entra in un'opacità sorda, si spegne tutto, luci, rumori, brusio, è come se un silenzio innaturale e immenso avesse paralizzato l'universo. (74)

L'attualità dell'oggi, di cui il giornale si fa garante, si dissolve sotto la spinta del passato, che si impone con la forza e l'intensità della scrittura. È infatti una frase apparentemente insignificante, ma che "reca una notizia troppo vecchia e nuovissima" (76), a coagulare insieme passato e presente:

È il giornale di oggi, di quest'oggi che stai vivendo, e di quest'anno del calendario gregoriano: è il giornale di oggi che tu oggi stai leggendo. *Any where out of the world*. Rileggi la frase per la decima volta [...] Solo questo: *Any where out of the world*. Ma tu non hai bisogno di sapere altro, perché la frase si trascina dietro, come un fiume i detriti, rottami di parole che la tua memoria va ordinando chiaramente, con una calma che ti gela. (75)

In queste righe Tabucchi elabora una sorta di semiotica del tempo, il cui linguaggio è fatto di frammenti, "rottami", "detriti". Quella che ne scaturisce è un'immagine del tempo decostruita, molteplice e plurivoca dove il passato si configura come "il deposito dei ruderi e dei rottami del divenire":⁶ una specie di area archeologica, in cui ogni dettaglio riportato in superficie ha valore in sé,

in quanto simbolo di un *tutto* ormai perduto e non recuperabile nella sua interezza. Questo linguaggio raffinatamente metaforico, in alcuni casi non privo di effetti onomatopeici, va a strutturare una prosa lucidamente inquietante, dal ritmo serrato e ossessivo. Come in una cronaca allucinata, l'atto del ricordare viene riferito nei seguenti termini:

E inarrestabile, come se possedesse una voce propria dentro la tua memoria, quasi come una appiccicosa cantilena infantile della quale credevi di esserti sbarazzato solo perché era stata inghiottita dal passato, ma che non era scomparsa, si trovava solo in un anfratto profondissimo dentro di te, la misura di quelle pagine si risveglia, ecco che arriva il suo fraseggio, comincia a gocciolare, tic, tic, tic, urge contro una parete di roccia, romba, cerca un'apertura e poi comincia a sgorgare come una sorgente, irrompe e ti inzuppa, è un liquido tiepido che però ti fa rabbrivire, un getto travolgente che ti trasporta con sé, nei suoi gorghi, non vale la pena resistere, è forte, vorticoso, inarrestabile, risale tunnel sotterranei, corre con violenza, ti conduce. (76)

A parte la somiglianza e la possibile derivazione che lega gli anfratti e i "tunnel sotterranei" della coscienza reminiscente di Tabucchi agli "antri" e alle "caverne incalcolabili della memoria"⁷ agostiniana, è interessante notare come, in questo passo, l'uso della seconda persona singolare tenda a trasporre, dal piano della finzione a quello della realtà, l'impatto della parola sulla memoria. Il personaggio è ambigualmente apostrofato con un "tu", che può riferirsi anche al lettore. Di conseguenza, in questa confusione di ruoli, analogamente a quanto avviene per il personaggio, il lettore si trova ad essere continuamente dislocato fra passato e presente. Il "fraseggio" di certe pagine, che trascina nella vertigine del ricordo la voce narrante, diventa per il lettore il linguaggio del racconto di Tabucchi che egli sta leggendo. E in questa *mise en abyme* la storia si ripete non solo nella finzione, ma anche per chi legge.

Il ritorno del passato, che "bussa alla nostra porta, petulante, questuante, insinuante" (*L'angelo* 10), implica che il conoscere sia sempre un ri-conoscere. Il viaggio nel tempo storico e psicologico dei personaggi non procede dunque per tracciati rettilinei e unidirezionali, ma segue percorsi incongrui, svolte, inversioni di rotte, è insomma un viaggio doppio o un viaggio rovesciato.

In "Notte, mare o distanza", racconto dai toni spiccatamente surreali, il percorso a ritroso del protagonista si proietta sullo sfondo del Portogallo di Salazar, colorandosi di tinte cupe e livide. Grazie a questa prospettiva dilatata, che rivisita insieme il momento cruciale della vita di un individuo e di un intero paese, il recupero del passato non riguarda più soltanto la memoria autobiografica ma coinvolge la reminiscenza storica di un'epoca segnata dai regimi dittatoriali. Il personaggio, (che non è colui che agisce bensì colui che immagina), è in balia di una memoria equivoca e riluttante, in seno alla quale scampoli di avvenimenti passati riemergono sotto il segno dell'alterità e dell'irrealtà onirica. L'equivocità del ricordo si esplica nel fatto che l'io

narrante può conoscere ciò che è effettivamente accaduto solo paragonandolo o contrastandolo con l'immaginabile. Ed ecco allora che l'immaginazione prende il sopravvento sul ricordo e modifica i fatti. Come in "un film proiettato a ritroso", i personaggi della mente di colui che immagina sono visti camminare all'indietro, ripetere le stesse azioni ma in modo materialmente retrogrado e in tempi rovesciati e, in una sorta di *replay* narrativo, sono costretti a rivivere la stessa scena più volte:

E tutto ricominciava, nell'immaginazione di chi immaginava quella notte, come una pantomima o una stregoneria: dalla porta alle poltrone, dalle poltrone alla porta, come povere creature stregate e condannate a una ripetizione insensata, forzate a mimare e a ripercorrere il preludio all'avventura atroce che le aspettava nella notte e che una immaginazione non aveva il coraggio di far loro vivere come esse dovevano viverla. (36-37)

Giunto al momento culminante del racconto, incapace di sanare le lacune della memoria o per un rifiuto deliberato di ricordare, colui che immagina si abbandona completamente al potere della fantasia o dell'allucinazione e produce una cernia, boccheggiante e moribonda:

Che cosa incongrua, una mano e un muso di cernia dal finestrino di un'automobile nera nella Rua Dom Pedro Quinto in una notte di novembre del millenovecentosessantanove. Ma questo dipendeva dall'immaginazione di chi pensava a come avrebbero potuto essersi svolti i fatti quella notte. (39)

In questo accostamento di icone tipicamente surreale, elementi eterogenei vengono ad associarsi in una composizione al limite dell'assurdo. La comparsa incongrua della cernia, in un momento forse risolutivo del racconto, si inserisce in una situazione storico-cronologica specifica, che è quella della fine della dittatura salazariana, ed è collocata in uno spazio altrettanto reale, una precisa strada di Lisbona. Tuttavia, questa esattezza storico-geografica, che fornisce il racconto di uno sfondo scenografico, mimetico e plausibile, viene trasfigurata radicalmente in termini onirici dalla presenza inspiegabile di un oggetto che dovrebbe trovarsi altrove. Tabucchi non ha mai nascosto di subire il fascino delle cose fuori luogo,⁸ e ha spesso eletto a poetica questa inclinazione in molti suoi racconti. La presenza ricorrente del pesce che sia cernia, trota, o pesce rosso in putrefazione, funge infatti da legame cifrato fra diverse narrazioni, e un'analogia funzione ripetitiva hanno tematiche come il ricordo, l'equivoco, l'errore. Questi elementi di raccordo costituiscono una rete di rapporti intertestuali, nei quali prende forma la memoria interna della scrittura tabucchiana, allo scopo di conciliare la relazione tra arte e vita. Il viaggio-rovescio nel tempo non è dunque presente solo sotto forma di contenuti narrativi, ma orienta tutta la scrittura e la trascende, investendo anche

il rapporto del lettore con il testo. Il motivo del *déjà vu* viene specularmente moltiplicato *ad infinitum* nella rete di relazioni intertestuali che si stabilisce fra i vari racconti dello scrittore.

Leggere un racconto firmato da Tabucchi significa sempre leggere più testi, avvicinarsi ad una scrittura che non è mai univoca e unidirezionale, ma esibisce il più delle volte un lato mancante, che necessita di essere colmato con il ritorno ad altri testi, cui quel racconto rinvia. Ogni narrazione non ha mai senso compiuto in sé, ma acquista significato in rapporto ad altri frammenti, appendici, residui testuali di romanzi mancati, e si qualifica come un *déjà vu* di personaggi e situazioni che si rincorrono da un testo all'altro.

Per avere solo un'idea di come questo processo autoreferenziale sia una costante della narrativa di Tabucchi, è sufficiente prendere in considerazione *Requiem* e i primi due racconti de *L'angelo nero* che ripropongono uno stesso personaggio, "Tadeus" e uno stesso virus "l'herpes zoster", o soffermarsi sulle interconnessioni che sussistono tra *Notturmo indiano*, il racconto "I treni che vanno a Madras" e una lettera-frammento contenuta ne *I volatili del Beato Angelico*, o ancora si possono esaminare i legami tematici e narrativi che connotano i racconti "Capodanno" e "I pomeriggi del sabato", nei quali Giovanni Palmieri⁹ ha riconosciuto i frammenti di quel romanzo inesistente, che l'autore dice di aver scritto e mai pubblicato in "Storia di una storia che non c'è". Attraverso un raffinato gioco di citazioni e autocitazioni, l'orizzonte temporale della scrittura viene moltiplicato dai luoghi della memoria testuale, la quale ripropone, su un piano narrativo, quella stessa ricerca dell'eredità del passato operata dalla memoria psicologica e dalla memoria storica sul piano tematico.

Anche il tessuto propriamente citazionale dei racconti, cioè l'assunzione di temi, frasi, personaggi, immagini, appartenenti non al proprio mondo narrativo, ma generati dalla penna di altri scrittori – quali Pessoa, Fitzgerald, dal quale Tabucchi prende in prestito i personaggi di *Tender is the night* e di *The Great Gatsby* nel racconto intitolato "Il piccolo Gatsby", – costituisce un recupero del passato, oltre che un'amplificazione quasi inverosimile della polisemia del testo. Accanto a questa forte componente citazionale verbale si aggiunge la citazione iconica, nella quale quadri di famosi artisti – quali il Beato Angelico, Velazquez, la cui tela *Las Meninas* ispira e forse risolve il gioco del rovescio, Bosch a cui si ricollega il motivo del pesce e della colpa, – funzionano da motivi ispiratori del racconto o da possibile chiave interpretativa di esso. Citare (e citarsi) significa dunque rivisitare la tradizione letteraria, sulla quale Tabucchi fonda la sua visione del mondo senza esaurirla e mostrarne la sopravvivenza nel presente. Tuttavia questo recupero citazionale del 'già detto' non costituisce soltanto un indizio di continuità con il presente ma anche di differenza e di frattura. Di conseguenza la citazione può essere letta sia come luogo di riconoscimento che come luogo di straniamento temporale.

Il continuo rinvio ad altri testi sovverte inoltre l'apparente unidirezionalità e orizzontalità della lettura a favore di un gioco del rovescio che, non essendo solo un procedimento narratologico, non può rimaner confinato al testo, ma coinvolge il lettore e il suo rapporto con la parola scritta. A chi legge, si impone pertanto la necessità di ritornare sui propri passi, di ri-leggere, di compiere al pari dell'io narrante un percorso rovesciato. Attraverso un viaggio testuale discontinuo e pluridirezionale il lettore è chiamato a riconfigurare il senso di una scrittura frammentata e ambigua, ad un tempo ellittica ed eccedente, il cui fascino risiede in gran parte, proprio nell'unione contraddittoria di questi due aspetti opposti e complementari. Il processo interpretativo viene così costantemente sospeso e differito, costringendo il significato degli eventi in una posizione precaria e mutevole: quanto era stato interpretato in un modo può venir reinterpretato in maniera diversa e ciò che era insignificante può essere reso significativo. Organizzando i suoi racconti in base all'alternanza di disseminazioni semantiche, Tabucchi frustra l'attesa di un mondo narrativo immediatamente decifrabile e lascia al lettore il compito di ricercare, in un itinerario temporale reversibile e molteplice, il senso del testo, che il più delle volte risiede in un non-senso, vale a dire in una irriducibile incompiutezza.

Precisa però Ricoeur:

ciò che il lavoro di lettura rivela non è soltanto una carenza di determinazione, ma anche un eccesso di senso. Qualsiasi testo, anche se sistematicamente frammentario, si rivela inesauribile per la lettura, come se grazie al suo carattere ineluttabilmente selettivo, la lettura rivelasse nel testo un versante non scritto. (*Tempo* 261)

Requiem: il rovescio della finzione

In *Requiem*, il rapporto rovesciato del tempo sottende tutta la struttura narrativa, orientando tanto l'impianto principale quanto i singoli episodi ed è sempre intrecciato alla interdipendenza di realtà e finzione. La dimensione dell'attesa costituisce infatti il principale vettore narrativo del romanzo, che si sviluppa però a ritroso sui ricordi, dando vita ad una struttura narrativamente e tematicamente fondata sull'indistinzione di passato e presente. Nel corso di quella che l'autore definisce "un'avventura portoghese",¹⁰ l'io narrante svolge un percorso a doppio senso, fatto di passato e futuro, che sembra vanificare la percezione di un presente che non ha durata e sfuma impercettibilmente nella dimensione onirica di ricordi lontani e indistinti. Come la maggior parte dei racconti di Tabucchi, anche *Requiem* è un testo organizzato per "microprospettive", nelle quali fatti minimi e banali, dettagli della vita, apparentemente insignificanti, vengono amplificati attraverso i ricordi fino ad assumere una rilevanza talvolta perfino metafisica.

Nell'atmosfera atemporale e rarefatta di una Lisbona torrida e disabitata di mezza estate, il protagonista aspetta un personaggio illustre con il quale ha un appuntamento e dal quale attende una risposta, o piuttosto una agnizione che riguarda il passato. In un rebus facilmente risolvibile, grazie ai vari indizi disseminati nel testo, si capisce che si tratta di Fernando Pessoa, "il più sublime poeta del rovescio"¹¹ che ha fatto della finzione la sua verità¹² e per il quale Tabucchi non ha mai nascosto di provare una grande ammirazione, addirittura una specie di riconoscenza filiale. La presenza della figura di Pessoa si configura quindi già come una sorta di *mise en abyme* del rapporto ambiguo fra realtà e finzione, il quale viene duplicato nei numerosi incontri che scandiscono il ritmo narrativo del racconto.

Vivi e morti, persone reali e fantasmi del passato, si alternano sulla scena come interlocutori dell'io narrante, confondendo ulteriormente i confini tra sogno e realtà, tra passato e presente. Ciascun incontro costituisce una microstoria, dalla quale il passato riemerge sotto forma di frammenti di tempo che rimangono tali, non si compongono mai nell'immagine unitaria e definita di quella "storia balorda" che il narratore dice di aver scritto e vissuto, neppure favoriscono l'agnizione di una verità certa e rassicurante. Ogni microstoria è legata alle altre solo dal filo dell'allucinazione, che funge da chiave interpretativa per l'intero romanzo, e che tra l'altro figura come sottotitolo al testo.

Il motivo dell'allucinazione, in simbiosi con quello del rovescio temporale, viene moltiplicato specularmente all'interno del racconto nelle scene conversazionali. Non è casuale allora, che il primo incontro del narratore avvenga proprio con un drogato: personaggio inaugurale di un'esperienza allucinatoria, sottratta alle coordinate spazio-temporali tradizionali. Nell'episodio della zingara, incontro emblematico con chi si suppone capace di prevedere il futuro, lo stato allucinatorio dell'io narrante viene descritto efficacemente come una posizione in bilico fra due mondi:

lo vuoi conoscere il tuo destino? [...] ascolta [...] non puoi vivere da due parti, dalla parte della realtà e dalla parte del sogno, così ti vengono le allucinazioni, sei come un sonnambulo che attraversa un paesaggio a braccia tese e tutto quello che tocchi entra a far parte del tuo sogno. (29)

E più oltre, invece di leggere il futuro, come ci si aspetterebbe dal suo mestiere, la donna predice il passato:

la casa che vai cercando esiste solo nella tua memoria o nel tuo sogno. (30)

La stessa inversione temporale si ripresenta nell'episodio del Padre Giovane, il quale appare in sogno al narratore chiedendo che gli venga predetto un destino che ha già vissuto:

...sono qui perché voglio sapere una cosa, voglio sapere come va a finire la mia vita, e tu sei l'unico che può saperlo, tu sei nel tuo presente, voglio sapere tutto oggi. (59)

La ricerca, motivo ricorrente della narrativa tabucchiana e nucleo generativo di molti romanzi, si svolge dunque retrospettivamente, orientandosi verso il passato; il tragitto del protagonista per le tortuose strade di Lisbona si traduce in un cammino interiore per le labirintiche vie della coscienza, dove l'attesa di un appuntamento diventa l'attesa dell'incontro con il passato.

Oggi per me è un giorno molto strano, sto sognando ma mi pare che sia vero, e devo incontrare delle persone che esistono soltanto nel mio ricordo, (19)

spiega la voce narrante del romanzo, acquistando un biglietto della lotteria. A questa affermazione fanno eco le parole del venditore ambulante di biglietti:

Oggi è l'ultima domenica di luglio, disse lo Zoppo della Lotteria, la città è deserta, ci saranno almeno quaranta gradi all'ombra, suppongo che sia il giorno più indicato per incontrare persone che esistono soltanto nel ricordo, la sua anima, *pardon*, il suo Inconscio avrà un gran daffare in un giorno come questo, le auguro una buona giornata e una buona sorte. (19)

Il gioco della lotteria, dove tutto è *hazard*, si pone come immagine simbolica della vita, nella quale la morte è l'unica certezza che sfugge alla legge aleatoria del caso.

L'unione di vivi e morti, tutti "sullo stesso piano", sembra svelare in *Requiem* il rapporto segreto del tempo con la morte, motivo che è annunciato nel titolo stesso del romanzo – una sonata funebre appunto – e che precedentemente lo scrittore aveva affrontato ne *Il filo dell'orizzonte*.

Anche nella tematica della morte è possibile rinvenire un gioco del rovescio. La morte si configura cioè come un futuro passato: è l'orizzonte ultimo che l'uomo proietta avanti a sé e nel contempo viene naturalmente associata al pensiero del passato che non tornerà più ad essere e alla caducità della vita sotto ogni sua forma.

Gli appuntamenti con i morti sono inoltre i surrogati allucinatori di appuntamenti mancati in vita. Così è per Tadeus, personaggio che condivide con altri il dono dell'ubiquità testuale, così è per Isabel, per il Padre Giovane, per lo stesso Pessoa. Verso queste figure simboliche del passato l'io narrante sembra nutrire un senso di colpa, dovuto a comprensioni tardive, malintesi, errori che non gli hanno permesso di comportarsi come avrebbe potuto o voluto. L'incontro con queste memorie, depositarie di una verità segreta che sfugge all'io narrante, cela il desiderio di una conoscenza ontologica che diventa necessariamente postuma. Nel corso del romanzo il pensiero della morte si associa pertanto al concetto di un'alterità irriducibile, non solo perché l'esperienza che

l'uomo ha in vita della morte è necessariamente limitata all'esperienza della morte altrui, ma soprattutto perché l'evento della morte rappresenta il limite temporale dell'uomo e la soglia del reale e del noto.

Non a caso il lettore rimane all'oscuro del dialogo con Isabel, che viene ellitticamente rimosso dall'io narrante, e dagli altri incontri non ricava che frammenti di un discorso che si suppone vada oltre il testo scritto. Un segreto rimorso è l'unico sentimento chiaramente identificabile che emerge dall'incontro con il passato e che al lettore è dato di conoscere.

Il rimorso – spiega il Copista del Museo de Arte Antiga di Lisbona, intento a copiare, guarda caso, un particolare del trittico de *Le tentazioni di Sant'Antonio* di Bosch, uno dei pittori più inquietanti della storia dell'arte –, è come l'herpes zoster, un virus “che tutti ce lo portiamo dentro allo stato larvale, ma si manifesta quando le difese dell'organismo sono infiacchite, allora attacca con virulenza, poi si addormenta e torna ad attaccare ciclicamente [...] non c'è niente da fare contro il rimorso” (79), conclude sentenziosamente il Copista, vale a dire non c'è niente da fare contro il passato, contro il sentimento del tempo che denuncia l'impotenza umana di rimediare ad una perdita, di saldare un debito, di verificare quanto fatto. Un debito nei confronti dei morti è ciò che anima la ricerca ansiosa e ossessionata del narratore. E questo senso di colpa nasce proprio dall'impossibilità di avere una controprova alle proprie azioni, dal dubbio che quanto è successo avrebbe potuto non essere, o viceversa, e il presente allora avrebbe potuto svilupparsi diversamente.

E allora uno pensa: se avessi detto questo invece di quello, o quello invece di questo, se mi fossi alzato tardi invece che presto, o presto invece che tardi, oggi sarei impercettibilmente differente, e forse tutto il mondo sarebbe impercettibilmente differente. O sarebbe lo stesso, e io non potrei saperlo. (*Piccoli equivoci* 30)

È così che la voce narrante di “un rebus che non ha soluzione” esprime la propria perplessità e incertezza di fronte ai labirinti del possibile, di fronte a quel gioco di ipotesi che è il tempo umano. Nell'episodio del Padre Giovane, generando il dubbio morale sulle azioni compiute in passato, il tempo torna a legarsi, kierkegaardianamente, all'angoscia delle possibilità.

Senti padre, dissi, non so se ho fatto bene, forse avrei fatto meglio a comportarmi in un altro modo, se lo avessi preso a schiaffi, quel tipo sarebbe stata una soluzione più coraggiosa, ma non l'ho fatto, è per questo che ho questo senso di colpa. (*Requiem* 62)

Il passato, tramite i morti, ritorna ad agire sul presente sotto forma di rimorso e di senso di colpa. La matrice psicanalitica di queste problematiche è subito evidente. L'herpes zoster è una metafora dell'inconscio ed è indicativo della relazione fra i due termini il fatto che entrambi siano definiti come “virus”, ossia come malattie dal decorso ciclico. L'herpes ritorna periodicamente

ad inquietare e a turbare l'uomo così come il rimorso/rimosso è una presenza occultata ma pur sempre latente nella psiche umana.

Il legame fra la malattia e il tempo è un motivo che risale al primo romanzo di Tabucchi. In *Piazza d'Italia*, lo stato d'animo malinconico del giovane Volturno viene letto come un "Mal del Tempo" (20), che si manifesta nell'abitudine di invertire gli eventi. Questa interpretazione della malinconia nei termini di una malattia saturnina rende conto di un motivo topico della narrativa di Tabucchi: la *saudade*, che assieme al rimorso costituisce un effetto collaterale ineludibile del "mal del tempo", di cui soffrono la maggior parte dei personaggi.

La *saudade*, che in termini calviniani può definirsi una "tristezza diventata leggera",¹³ costituisce tanto una "categoria dello spirito", quanto un principio poetico ed esprime la "pena per ciò che non fu e avrebbe potuto essere". In Tabucchi, il sentimento del tempo adombra il concetto di una assenza irriducibile ed è sempre soffuso del turbamento malinconico che accompagna la scoperta di quel gioco del rovescio che è la vita, in cui ci si accorge ogni volta con rinnovato stupore, "che una certa cosa che era 'così' era invece anche in un altro modo" (*Il gioco del rovescio*, 5). Spinti da questo nostalgico desiderio che è la *saudade*, i personaggi tabucchiani viaggiano alla ricerca di sé attraverso ciò che non sono più e che forse non sono mai stati, vale a dire: ricordano o sognano. Solo nel sogno o nella finzione¹⁴ si possono vivere le possibilità non realizzate e si può trovare un rimedio agli appuntamenti mancati della vita, un rovescio della situazione. Non a caso l'ultimo messaggio di Maria do Carmo consiste proprio in una parola semanticamente ambigua, in cui possono identificarsi sia il sogno che il rovescio.¹⁵

Per completare il gioco di rimandi e di infiniti rapporti reciproci, che struttura *Requiem*, va aggiunto che in un processo duplicativo, queste riflessioni sul tempo e sul rapporto finzione-realtà sono spesso presentate a livello meta-narrativo o nella terminologia di Genette metadiegetico.¹⁶ L'alternanza tra due diversi livelli narrativi, tra un livello diegetico ed uno ipodiegetico, crea l'impressione di una strategia discorsiva costruita a mo' di scatole cinesi, che ha l'effetto di interrompere e complicare l'orizzonte ontologico della finzione e di derubare gli eventi rappresentati della loro solidità, cioè della loro realtà fittizia. Questo passaggio narrativo da un piano di realtà ad un altro replica, narratologicamente, l'ambiguità del rapporto finzione-vita e costringe il lettore a muoversi in una zona limite, temporalmente sospesa e indefinibile.

L'allucinazione è appunto questo luogo di confine, una terra di nessuno dove convivono sogno e realtà e dove il tempo, attraverso la distorsione delle tradizionali categorie che regolano il mondo non scritto, viene vissuto in maniera problematicamente paradossale. È la metafora narrativa che corrisponde perfettamente a quella struttura tematica e testuale che Brian McHale chiama "zone" (43), cioè uno spazio sospeso fra reale e irreale, una dimensione limite

e incerta in cui il tempo si qualifica come ipotesi, o meglio, come struttura delle possibilità. Spetta a Flavia Brizio il merito di aver applicato il concetto di "zona" all'uso che Tabucchi fa dello spazio e del tempo in *Requiem*. Secondo la studiosa, analogamente allo spazio,

anche il tempo subisce uno strano processo nella zona; la storia, come sappiamo, si svolge in dodici ore, da mezzogiorno a mezzanotte, però all'interno di questo lasso temporale le lancette impazziscono: il passato riemerge nel presente, infrangendo la cronologia e perciò rientrando in una dimensione dove tutto è possibile, appunto nella zona. (100)

Nel concetto di "zona" confluiscono tanto le idee surrealiste di una scrittura legata al sogno e all'inconscio, quanto la teoria del fantastico di Todorov,¹⁷ dal momento che sia il surrealismo che il fantastico implicano un gioco del tempo tra le due dimensioni distinte, del presente e del passato (futuro), volto a ingenerare il dubbio nel lettore riguardo all'esatta collocazione temporale degli eventi. Malgrado la presenza di queste due teorie, è ad un terzo fattore che l'idea di "zona" è maggiormente debitrice: al pensiero postmoderno. Essa esemplifica narrativamente quella condizione di "ontological ed epistemological doubt" che, secondo Bertens (35), informa la visione del mondo contemporanea. Oltre a proporre una rappresentazione composita ed eterogenea della realtà, il postmodernismo consiste infatti per Wilde, in "that attitude of suspensiveness which implies the tolerance of a fundamental uncertainty about the meanings and relations of things in the world and in the universe" (132).

Nell'universo narrativo tabucchiano la condizione di incertezza conoscitiva non rimane confinata al testo ma si apre alla vita reale, coinvolgendo il lettore.

Il gioco narratologico e testuale non esclude mai il rovescio della finzione. Al contrario, è proprio alla vita che aspira, seppure attraverso un pessoano cammino in negativo, negandola appunto. Un analogo procedimento avviene per il tempo. Le strategie testuali adottate, in unione con le tematiche ambigue ed elusive, tendono a dissolvere nel lettore la percezione del tempo storico-cronologico. Nei racconti il tempo viene *giocato* in maniera raffinatamente complessa, fino ad essere negato: passato e futuro si sovrappongono, il presente – agostinianamente l'unico tempo reale¹⁸ – scompare o se permane, assume le forme atemporali del sogno e dell'allucinazione. Ma seguendo le istruzioni del gioco del rovescio che Tabucchi ci fornisce, si scopre che negare può significare affermare e abdicare al tempo storico-esistenziale diventa un modo per possederne l'essenza. L'immagine narrativa di un tempo frazionato, che contraddice la concezione rassicurante di un *continuum* temporale lineare e progressivo, non si traduce né in rifiuto né in evasione dalla realtà storica, ma diventa piuttosto un modo problematico di pensare la storia attraverso la sua negazione. Analogamente, benché dissimulato nel rovescio di una letteratura

intimisticamente solitaria, il fine della scrittura tabucchiana è la ricerca della compartecipazione del lettore.

Romana Petri ha acutamente dimostrato, che il fascino dei racconti di Tabucchi consiste appunto nel riuscire "in quel difficilissimo scopo letterario che non è altro se non prolungare il proprio racconto nella mente del lettore" (71). La durata dell'incertezza e dei dubbi dei personaggi tabucchiani va oltre il testo stampato, trascende i limiti temporali della parola scritta e si protende nella vita reale, agendo sul lettore e inoculando in lui il virus dell'inquietudine. Tabucchi esprime apertamente questo suo principio poetico in *Requiem*, formulandolo nella falsa ambiguità di una interrogazione retorica. Fa così dire al suo convitato:

non crede che sia proprio questo che la letteratura deve fare, inquietare?, da parte mia non ho fiducia in una letteratura che tranquillizza le coscienze. [...] Preferisco l'angoscia ad una pace marcia, [...] tra le due cose preferisco l'angoscia. (119)

Benché intrecciata ai motivi complementari del *déjà vu* e del rapporto permutabile tra realtà e finzione, questa poetica dell'inquietudine era stata già preannunciata in apertura di romanzo, nei termini di una inappartenenza a se stessi e di una indeterminatezza del reale che trasfigura in sogno. Rivolgendosi allo Zoppo della Lotteria, il narratore afferma:

il problema è che neanche io so perché mi trovo qui, è come se fosse un'allucinazione, neanche saprei spiegare quel che sto dicendo, diciamo che stavo ad Azeitão, conosce Azeitão?, ero nella casa di campagna di certi amici miei, sotto un grande albero che c'è là, un gelso, mi pare, stavo disteso su una sdraio di tela a leggere un libro che amo molto e ad un certo punto mi sono trovato qui, ah, adesso mi ricordo, era *Il libro dell'inquietudine*, lei è lo Zoppo della Lotteria che rompeva inutilmente le scatole a Bernardo Soares, ecco dove l'ho incontrata, in quel libro che stavo leggendo sotto un gelso in una casa di campagna di Azeitão. L'inquietudine ce l'ho io, disse lo Zoppo della Lotteria, anch'io ho l'impressione di essere uscito da un libro.... (16-17)

Attraverso un procedimento di *mise en abyme* il motivo dell'inquietudine viene duplicato: in un racconto inquietante, che sovverte le tradizionali categorie dello spazio e del tempo, il narratore è intento a leggere nella tranquillità della campagna un libro sull'"inquietudine" e si imbatte poi in un personaggio appartenente a quel libro. Inoltre il tema dell'inquietudine rientra anche in un gioco del rovescio, poiché è messo in primo piano attraverso un sistema di opposizioni. Il titolo del romanzo fa riferimento ad uno stato di riposo e di requie che viene costantemente negato e l'immagine iniziale contiene già in sé questo rapporto contraddittorio: la natura "inquieta" del libro che il narratore sta leggendo, contrasta con la "quiete" della campagna di Azeitão, ambiente conciliante i piaceri dell'*otium* latino, che ritorna a concludere il romanzo, secondo

una struttura circolare, ma solo apparentemente chiusa, tipica della narrativa tabucchiana.

La mancanza di una soluzione, del raggiungimento di una verità che il racconto suggerisce solo per allusioni cifrate, lascia pertanto nel lettore uno stato d'inquietudine, simile al rimorso che agita l'io narrante. A dispetto del significato etimologico della parola latina che dà il titolo al romanzo, nessuna pace rassicurante viene raggiunta né dal narratore né dal lettore, ma semmai uno stato ambiguo di inquieta tranquillità, una sorta di angoscia serena che avvolge i personaggi e le cose nella loro incertezza ontologica. Tutte le storie-rebus di Tabucchi non hanno soluzione o, se ne hanno una, è quella che appartiene al mondo dell'ipotetico, del virtuale, del possibile; non un'unica soluzione dunque, ma molteplici soluzioni possibili. Questa destabilizzazione semantica e temporale operata dal testo, per cui niente è dato come certo e incontrovertibile, ma tutto è virtualmente possibile, ha il merito, secondo Nathalie Roelens, di "aver resuscitato il lettore", responsabilizzandolo, "nel senso che deve dare un **RESPONSO** al testo" ("Dibattito" 149), il quale svela allora la sua natura interrogativa e si configura come una domanda.¹⁹ Tabucchi ha ribadito la verità di questa osservazione, dichiarando il valore etico della lettura:

Mi pare che ci deve essere per forza questa co-responsabilità del lettore; non si deve leggere impunemente insomma. Leggere significa assumere delle responsabilità [...]. Allora si può anche entrare dentro il racconto e risolvere ciò che è stato lasciato in ombra, ciò che può sembrare un enigma; può essere lasciato al lettore. ("Dibattito" 163)

In un ultimo rovesciamento, le questioni irrisolte dei suoi racconti vengono delegate al lettore. Il dubbio della finzione diventa realtà e si storicizza nella temporalità del soggetto che legge.

Il lettore sembra allora rappresentare il punto di fuga delle linee prospettiche del testo; come la figura di fondo del dipinto di Velazquez, egli è la chiave del gioco del rovescio. La ricerca della collaborazione attiva e responsabile del lettore non esaurisce tuttavia l'apertura al reale, che in direzione di un *engagement* etico e storico distingue la scrittura di Tabucchi. Malgrado l'aspetto onirico, che più immediatamente colpisce il lettore, la narrativa tabucchiana non è affatto evasiva. In quasi tutti i racconti, situazioni storiche precise vengono dislocate sullo sfondo e avvicinate per allusioni, senza mai essere direttamente introdotte. È quanto avviene in numerosi racconti come "Notte, mare o distanza", "Piccoli equivoci senza importanza", "Il gioco del rovescio"; e in maniera più diretta, nel romanzo *Sostiene Pereira*. Anche in *Requiem* non mancano i riferimenti all'attualità, in genere affrontati con il filtro dell'ironia e comunque trasfigurati dall'atmosfera surreale o allucinatoria, che volutamente lo scrittore introduce a mescolare i contorni delle cose e a sottolineare che sempre e comunque si tratta di finzione. Tuttavia, se Tabucchi fa proprio quanto dice Pessoa, e cioè che "la letteratura come tutta

l'arte, è la confessione che la vita non basta" (*Il poeta* 14), d'altra parte, ancorando le sue finzioni a momenti storici precisi, il più delle volte paradigmatici di situazioni critiche, in cui è compromessa la libertà e la dignità dell'individuo, lo scrittore mostra che ogni finzione, per essere pienamente tale, deve fare riferimento a ciò che non è finzione, alla storia, alla realtà vissuta. Il momento storico proiettato sullo sfondo, che sia l'inizio o la fine della dittatura salazariana, il periodo del fascismo italiano o il presente postmoderno, costituisce solo apparentemente un aspetto secondario della narrativa di Tabucchi. Riprendendo in considerazione il gioco del rovescio, si comprende che per uno scrittore che ama i risvolti delle cose, le negazioni ed i paradossi, l'unico modo per parlare della storia è di raccontare il sogno, l'unico modo per fare una letteratura impegnata è fingere di fare una letteratura evasiva. E ancora una volta le istruzioni di Maria do Carmo tornano utili a risolvere il gioco del rovescio: se è nella figura di fondo che sta la chiave di lettura, allora è forse nei frammenti di storia e di attualità che affiorano dal fondo della scrittura che vanno ricercate le ragioni dei racconti di Tabucchi, e il segreto di una letteratura che aspira alla "paradosale autenticità della finzione vera" (*Il poeta* 11).

University College, London

NOTE

- 1 Si veda a proposito quanto afferma lo scrittore in "Doppio senso".
- 2 Per una trattazione generale del postmoderno si veda Fokkema and Bertens.
- 3 Cogliere la realtà per frammenti è per lo scrittore tanto una scelta poetica quanto una filosofia di vita. Nel racconto *Voci*, contenuto nella raccolta *Il gioco del rovescio*, la protagonista spiega che "La microprospezione è un *modus vivendi* [...] è una forma di concentrare l'attenzione, tutta l'attenzione su un piccolo dettaglio della vita, [...] come se quel dettaglio fosse la cosa più importante di questo mondo; ma con ironia, sapendo che non è affatto la cosa più importante di questo mondo, e che tutto è relativo" (130).
- 4 Lo stesso Tabucchi ha spesso rilevato la struttura aperta delle proprie opere. Egli definisce *Il filo dell'orizzonte* "un romanzo per modo di dire. Perché è sospeso, non ha né inizio né fine. Semmai potrebbe essere il capitolo di un romanzo mancante, che non c'è" (Marcoaldi 188). Stessa considerazione per *Notturmo indiano*: "je crois que à la fin est un non-livre. C'est un livre qui évite la solution" ("Incontro" 658).
- 5 Per definire la narrativa di Tabucchi può essere valido quanto lo scrittore scrive a proposito di Pessoa nella nota introduttiva ai saggi: "La finzione di Pessoa è sempre una finzione trascendente, è parola [...] e questa parola non è certo «il testo letterario». [...] nell'essere un *metatesto*, è uno scarto, evade dal piano esistenziale-testuale e si attua nell'ontologico-metafisico" (*Un baule* 8).
- 6 Cfr. Jankélévitch 53; l'immagine del passato offerta dal filosofo è notevolmente affine a quella elaborata da Tabucchi.
- 7 Cfr. Agostino 11.17.26.
- 8 Nella nota introduttiva alla raccolta di racconti *Piccoli equivoci senza importanza* l'autore dichiara: "Le cose fuori luogo esercitano su di me un'attrazione irresistibile, quasi fosse una vocazione" (7).
- 9 Cfr. Palmieri "Il romanzo" 87-101.

- 10 Afferma l'autore, nella nota introduttiva, di aver composto *Requiem* in portoghese, poiché, aveva bisogno "di una lingua differente: una lingua che fosse un luogo di affetto e di riflessione" (7). Nel corso del romanzo interrogato se voglia parlare in francese o in inglese, l'io narrante afferma risolutamente che preferirebbe parlare portoghese, riconoscendo in quel particolare linguaggio e non in un altro la propria esperienza: "preferirei parlare portoghese, questa è un'avventura portoghese, non voglio uscire dalla mia avventura" (17).
- 11 Cfr. Tabucchi *Un baule* 24. Fernando Pessoa, (Lisbona, 1888-1935) poeta portoghese che compare in quasi tutti i testi di Tabucchi e del quale lo scrittore ha curato la traduzione e l'edizione critica di numerose opere: si vedano *Il libro dell'inquietudine*, i due volumi intitolati *Una sola moltitudine*, la raccolta di citazioni emblematicamente chiamata *Il poeta è un fingitore* e il saggio critico *Un baule pieno di gente*.
- 12 Nel momento finale di *Requiem*, durante un banchetto gastro-culturale, Tabucchi fa pronunciare al misterioso convitato, (alias Pessoa), le seguenti parole: "la verità suprema è fingere" (124).
- 13 Cfr. Calvino 21.
- 14 In un'intervista lo scrittore ha così definito la letteratura: "come ci ha insegnato Bretòn, è uno spazio onirico molto privilegiato che ci viene riservato per esprimere quello che i nostri sogni non riescono ad esprimere" (Gaglianone e Cassini 28).
- 15 Maria do Carmo, principale artefice ed interprete del gioco del rovescio, propone in chiusura di racconto la possibile soluzione al gioco. In un messaggio scritto da rovesciare, appare la parola "sever", il cui rovescio, può avere due significati diversi, a seconda che venga interpretato come una parola spagnola o francese. Nel primo caso significherebbe *rovescio*, nel secondo, *sogno*; cfr. *Il gioco* 23.
- 16 In merito ai valori narratologici della temporalità si veda Genette.
- 17 Cfr. Todorov; per quanto riguarda le teorie surrealiste si veda Nadeau.
- 18 Agostino osserva che "né futuro né passato esistono. E' inesatto dire che i tempi sono tre: passato, presente e futuro. Forse sarebbe esatto dire che i tempi sono tre: presente del passato, presente del presente, presente del futuro" (11. 20.26).
- 19 Nell'intervista con Borsari lo scrittore rivela di aver sempre amato "una letteratura interrogativa che, piuttosto che dare delle risposte, pone delle domande" (8).

OPERE CITATE

- Agostino. *Confessioni*. Torino: Einaudi, 1984.
- . "Dibattito con Antonio Tabucchi". Roelens e Lanslots 147-66.
- . "Incontro con Antonio Tabucchi". *Gli spazi della diversità*. Atti del Convegno Internazionale su "Rinnovamento del codice narrativo in Italia 1945-1992", Louvain-La-Neuve, maggio 1993. Roma: Bulzoni, 1995: 2. 651-68.
- Bertens, Hans. "The postmodern weltanschauung". Fokkema and Bertens 9-52.
- Borsari, Andrea. "Cos'è una vita se non viene raccontata? Conversazione con Antonio Tabucchi". *Italianisch* 13.2 (1991): 2-23.
- Brizio, Flavia. "Dal fantastico al postmoderno: «Requiem» di Antonio Tabucchi". *Italica* 71.1 (1994): 96-115.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988.
- Fokkema, Douwe, and Hans Bertens (eds.). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- Gaglianone, Paola; Cassini, Marco. *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* Roma: Omicron, 1995.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1976.
- Jankélévitch, Vladimir. *Il non-so-che e il quasi-niente*. Genova: Marietti, 1987.
- Marcoaldi, Franco. "Spegnete il mondo, per favore". Intervista con Antonio Tabucchi. *L'Espresso*, 19 ottobre 1986: 187-92.

- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1987.
- Nadeau, Maurice. *Storia e antologia del surrealismo*. Milano: Mondadori, 1972.
- Palmieri, Giovanni. "Per una volatile leggerezza: il lato manco di Antonio Tabucchi". Roelens e Lanslot 125-36.
- . "Il romanzo inesistente di Antonio Tabucchi". *Il Ponte* 49.1 (1993): 87-101.
- Pessoa, Fernando. *Il libro dell'inquietudine*. Milano: Feltrinelli, 1988.
- . *Il poeta è un fingitore. Duecento citazioni scelte da Antonio Tabucchi*. Milano: Feltrinelli, 1988.
- . *Una sola moltitudine*. 2 Voll. Milano: Adelphi, 1979-1984.
- Petri, Romana. "La grande digestione del mondo". *Leggere* 5.43 (1992): 71.
- Ricoeur, Paul. "La componente narrativa della psicanalisi". *Metaxù* 5 (1988): 7-19.
- . *Tempo e racconto. Il tempo raccontato*. 3 voll. Milano: Jaca Book, 1988.
- Roelens, Nathalie, e Inge Lanslots. *Piccole finzioni con importanza: Atti del Convegno Internazionale, Università di Anversa, maggio 1991*. Ravenna: Longo, 1991.
- Tabucchi, Antonio. "Doppio senso". *Alfabeta* 69 (1985): 3.
- . *I volatili del Beato Angelico*. Palermo: Sellerio, 1987.
- . *Il gioco del rovescio*. Milano: Feltrinelli, 1988; nuova edizione accresciuta, con una prefazione dell'autore. (Prima edizione: Milano: Il Saggiatore, 1981).
- . *L'angelo nero*. Milano: Feltrinelli, 1991.
- . *Piazza d'Italia*. Milano: Feltrinelli, 1993. (Prima edizione: Milano: Bompiani, 1975).
- . *Piccoli equivoci senza importanza*. Milano: Feltrinelli, 1985.
- . *Requiem. Un'allucinazione*. Milano: Feltrinelli, 1992. (Tit. orig. *Requiem. Uma alucinação*. Lisboa: Quetzal Editores, 1991).
- . *Un baule pieno di gente. Saggi su Fernando Pessoa*. Milano: Feltrinelli, 1990.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti, 1977.
- Wilde, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1981.



Nota su antichi testi aquilani

Paolo Fasoli

Non deve stupire che i primi documenti letterari in volgare abruzzese (la definizione, sia chiaro, riguarda più l'appartenenza territoriale ai tempi correnti, che la tipologia del dialetto) siano apparsi nella città di più recente fondazione della regione, L'Aquila, riedificata, secondo tradizione, dopo le distruzioni manfrediane del 1254. E ciò non meraviglierebbe qualora si considerasse che quei documenti sono tutti riferibili alla Compagnia locale dei Disciplinati, fondata in città nel 1266, sembra per volontà diretta di San Bonaventura. Sorto a Perugia tra il 1259 ed il '60, il movimento si diffuse presto in tutta l'Umbria e nelle regioni finitime: all'Aquila, collegata a Perugia dalla via per Rieti, esso prese forma permanente dando origine a più di una confraternita (di San Massimo, di San Leonardo, di San Sisto [De Bartholomaeis, *Laude* 290]).

Con il nuovo stile di devozione giunse pure l'inclinazione per quei generi indicati tradizionalmente come laudistici, che proprio i Disciplinati avevano ripreso e consegnato a nuove forme e nuova destinazione. L'Aquila fu così uno dei centri della fioritura di teatro (o proto-teatro) religioso che interessò, con esiti omogenei e spesso interdipendenti, l'intera porzione mediana della penisola (il Lazio, l'Umbria intera, l'Abruzzo centro-orientale, Urbino, Siena, Orvieto), donde poi si partì per approdare a nuovi idiomi in regioni più lontane (di Bologna, di Pordenone). La fioritura della lauda drammatica costituì così un fenomeno unico, ed irripetuto almeno fino all'avvio della letteratura canterina nel secondo Trecento, di diffusione di un genere letterario a forti caratteri di omologazione per la destinazione (la pubblica recita) siccome per le forme metriche, per la matrice religiosa e culturale, nonché per il canone tematico (essenzialmente legato al procedere dell'anno liturgico); caratteri che non vennero meno neanche quando il genere si trasfuse in ambito domenicano (e all'Aquila vi furono i Disciplinati di San Tommaso).

Ad agevolare la diffusione del genere contribuì, certamente, anche il fatto che essa si irradiò a partire da una zona mediana, di transizione tra i dialetti, con notevoli elementi di contiguità (basti, ancor'oggi, vedere la distribuzione delle isoglosse nel territorio umbro) tanto con le parlate delle parti più interne della Toscana centro-meridionale (senese e aretino) quanto con alcune delle marchigiane (Urbino), e con le abruzzesi di carattere linguistico non meridio-

nale (aquilano). In questo modo, sulla base di affinità linguistiche, si può rendere comprensibile perché, su una vasta area, un testo poté stabilirsi in una sorta di *koiné* stilistico-formale: gli stessi stilemi, talvolta lo stesso apparato metrico e rimario, potevano trascendere senza variazioni e necessità di adattamento da una parlata all'altra. La lauda divenne dunque uno strumento comunicativo di vigore e compattezza inediti, e ciò poté permettere, forse, che anche da aree laterali, come appunto l'aquilana, si originassero innovazioni (ad esempio nel tipo strofico) destinate a produrre altrove frutti ulteriori.

La prima fondamentale raccolta della lirica e della drammatica dei Disciplinati aquilani sembra essere quella trasmessa dal codice XIII, D, 59 della Biblioteca Nazionale di Napoli proveniente dal convento di San Bernardino da Siena all'Aquila. Si tratta di un codice autografo, di mano di tale Pietro di Nicola, databile approssimativamente alla fine del secolo XV.¹ Nelle parole di De Bartholomaeis, esso sarebbe "una sorta di Laudario de' Laudari" (*Teatro* 346), che riunirebbe, contaminandole, varie raccolte, in abdicazione alla linearità tipica dei laudari perugini basati sulla decorrenza dell'anno liturgico. Nel libro copiato da Pietro (che non necessariamente ne fu il compilatore), si trovano infatti sovente, come si vedrà per l'Annunciazione, più laude per una stessa ricorrenza, e vi sono mischiate laude temporali e santoriali. Tra i suoi cinquantotto componimenti devono poi ravvisarsi opere di una certa eccentricità formale o tematica rispetto al canone tradizionale. È il caso della *Leggenda di Santa Caterina* di Buccio di Ranallo, unico compinimento datato (1330), che dimostra il precoce accostamento degli autori riferentisi ai Disciplinati aquilani ai modelli drammatico-agiografici che si imporranno più tardi, soprattutto a Firenze. D'altra parte, la stessa figura di Buccio, autore preminente del Trecento aquilano, può emblemizzare il carattere tutto o religioso o civile (si pensi alla *Cronaca* rimata) che la letteratura aquilana dei primi secoli andava manifestando, respingendo quei generi profani e quegli influssi di tipo provenzale, siciliano, stilnovista e poi petrarchista che tutti insieme troveranno alla fine del Quattrocento in un altro aquilano, Serafino, un grande accoglitore, rifacitore e divulgatore.

Altra composizione di estremo interesse presente nel codice è *Lo lamento della Dompna*,² che l'editore considera, connotando il giudizio in termini negativi, una specie di *monstrum* formato contaminando due laude, una perugina, l'altra aquilana (De Bartholomaeis, *Origini* 295), e che invece a me sembra interessante proprio per la preferenza accordata al metro più autoctono tra i due disponibili nei modelli, ovvero la quartina di doppi quinari monorimi, tipo strofico che si apparenta a quelle quartine di alessandrini, pure monorimi, che sono il verso "ufficiale" della cronachistica aquilana, e che a lungo resistettero all'importazione dell'ottava.

Un documento anch'esso eccentrico rispetto alla tipologia laudistica è il *Detto dell'Inferno*, componimento difficilmente databile, sorta di contrasto tra

un vivo ed un morto rinviante tematicamente alla *Visio Sancti Pauli*, e testualmente all'*Elucidario* di Onorio di Autun, ovvero a quella serie di testi in cui comincia a intravedersi un'idea purgatoriale avanti la lettera: si comprende lo stupore di De Bartholomaeis di fronte all'intervenire di riferimenti al Purgatorio in un'imitazione da Onorio, stupore che oggi le ricerche sui testi e la cultura che consentirono la *naissance* del secondo regno rendono motivato.

Il fondo più antico della raccolta del ms. di Napoli, secondo De Bartholomaeis, sarebbe costituito dalle laude drammatiche di impianto più tradizionale. Tra esse, quattro avrebbero a vario titolo precise ascendenze perugine. Per tre, "l'origine perugina si appalesa manifesta sia nella struttura metrica, sia nelle dimensioni, sia nel genere, sia nello stato di conservazione" (*Origini* 294). Un'altra, invece, quella dell'Annunciazione (*Anunptiatio Sancte Marie*) ha più documentabili origini umbre. Inoltre, "tra le ombre, essa è sicuramente una delle più antiche, visto che persino i laudari perugini la danno in redazioni variamente rimaneggiate. Del resto, anche se non la ritrovassimo in quelle raccolte e in quello stato, a dimostrarne l'antichità basterebbe l'estremo scadimento della versione aquilana, ove parecchie stanze persero de' versi e parecchi versi la rima" (*ibid.*).

Sull'"estremo scadimento" della versione aquilana tornerò tra breve. Ora importa identificare alcuni tra i precedenti umbri cui allude De Bartholomaeis.

Di uno di questi, una lauda perugina, lo stesso studioso fornisce un'edizione nel volume 1 della sua raccolta di *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre* (98-102). Trasmessa in quel *Libro de Laode* forse già finito al principio del Trecento (De Bartholomaeis, *Origini* 221), essa consta di 17 strofe per un totale di 116 versi. Delle strofe, 12 sono di 8 versi, 5 di 4. I versi alternano misure più brevi (settenari, essenzialmente, più qualche ottonario, o novenario difficilmente rettificabile) a endecasillabi più o meno regolari. Se la struttura lascia ancora intravedere l'ascendenza ballatistica, è tuttavia assente la ripresa, e così pure la rima dell'ultimo verso delle varie strofe non è costante, soprattutto nelle ultime, mentre nelle prime, ma forse solo per inerzialità grafica, appare più come assonanza, alter-nandosi *-ate* ed *-ade*. I locutori sono quattro: l'Angelo, Dio Padre, il Figlio, Maria. Il dramma comincia con il lamento dell'Angelo alla Trinità sulla situazione miserevole del genere umano. Segue un dialogo tra il Padre e il Figlio in cui si decide la strategia di salvezza. Concludono l'annuncio a Maria e il dialogo di essa con Gabriele.

Più breve è la lauda dell'Annunciazione che si legge nella raccolta dei Disciplinati di Gubbio, i cui testi, trasmessi dal codice quattrocentesco della Compagnia dei Bianchi di Santa Maria del Mercato del centro umbro, ebbero un'edizione completa per opera di G. Mazzatinti (171-73). La lauda consta di 52 versi divisi in 8 strofe, le prime 3 di 4 versi, le altre di 8, secondo la stessa alternanza di misure di versi della versione perugina. Essa in pratica contiene lo stesso testo della perugina a partire dall'arrivo di Gabriele al cospetto di

Maria. Dopo la quinta strofa, però, i testi divergono e l'eugubino presenta una sorta di riassunto, per bocca dell'Angelo, dell'antefatto trinitario, della decisione della redenzione e della resurrezione.

La versione aquilana, invece, è la più lunga. Essa consta di 173 versi, divisi in 24 strofe. Di esse, 14 hanno 8 versi, 9 ne hanno 6, una 7. Per quest'ultima (s. 17), più che alla caduta di un verso, penserei alla geminazione a distanza, forse dovuta ad errore, del v. 2 nel v. 5 ("e non para impossibile / ... / perciò non è impossibile"). Infatti, la misura dei versi (ottonari per lo più, ma anche settenari e novenari) è la stessa delle altre strofe di 6 versi, secondo il modello tipico della lauda passionale *avanzata* mentre quelli di 8 continuano a presentare l'alternanza tra settenari ed endecasillabi. I punti di contatto con le versioni umbre si limitano alle strofe 5, 6 e 7, corrispondenti alle strofe 10, 11, 12 del perugino e alle strofe 2, 3, 4 dell'eugubino. Dunque, vi è coincidenza per 3 strofe in tutto. La lauda aquilana comincia con Maria che chiede a Dio Padre chi sia la donna "che deve incarnare". Manca il conciliabolo tra Dio, il Figlio e l'Angelo, mentre si introduce il personaggio della cognata Elisabetta, solo evocata per *exemplum* nelle versioni umbre.

Per quel che riguarda l'aspetto linguistico dei volgari utilizzati nelle tre versioni, noterei subito che nel testo di Gubbio la coloritura umbra è più evidente nel vocalismo che non nel consonantismo, essendo in quest'ultimo oscurata da abitudini grafiche fortemente conservative, soprattutto riguardo agli esiti dei nessi consonantici latini (v. 2 *benedecta*; v. 3 *electa*; v. 6 *promixione*; v. 8 *benedictione*; v. 10 *nunptiare*; v. 24 *facta*; v. 35 *desfacto*; v. 42 *desdecta*).

Sul piano vocalico, l'elemento di identificazione umbra più appariscente è senza dubbio la pressoché regolare presenza di *e* in posizione protonica iniziale e non, nei casi dove in toscano invece è presente la *i* (v. 11 *emcarnare*; v. 22 *vergenetade*; v. 23 *benegnamente*; v. 36 *desfacto*; v. 42 *desdecta*) (Rohlf s § 130).

Notevole è anche la presenza di *e* tonica in *vento* (v. 36), esito normale, fuori dell'area fiorentina, anche in Toscana, oltreché in Umbria, nel caso in cui *in* sia seguito da palatale: evidentemente il participio si è qui assimilato per analogia al resto della coniugazione.

Se la versione eugubina è, come si è detto, molto conservativa dal punto di vista della grafia delle consonanti, quella perugina invece presenta esiti indubbiamente caratteristici: tra questi, ad esempio, *pate* (vv. 45, 53, 70, 84) e *mate* (v. 44), spiegabili come esiti di una riduzione del gruppo *-tr-*, o, secondo Rohlf s, come "antichi nominativi (vocativi)" (§ 260) comunque tipici dell'umbro antico tanto quanto del laziale meridionale anche moderno. A questo riguardo, crederei che la parola *meta* al v. 52 ("essere io serva de sì alta *meta*") sia un refuso tipografico dell'edizione De Bartholomaeis, dove dovrebbe leggersi *mate*, o al limite, *mete*, qualora vi occorresse il fenomeno tipico del perugino della chiusura di *a* tonica in sillaba libera (Moretti 30); fenomeno che

tuttavia non ha altro riscontro in questi testi. Sempre nel testo perugino, è evidentissima la presenza di *-e* paragogica in vocaboli delle più diverse classi grammaticali, sempre in dittongo con una *i* semiconsonante primaria o rimpiazzante una consonante lenita (vv. 6, 35 *cuie*; v. 18 *noie*; v. 63 *faie*; v. 72 *haie*; v. 74 *maie*; v. 21 *deie*, e cf. v. 48 *dei*; v. 23 *deie*).

Nella serie pronominale abbondano ovviamente i deittici, trattandosi di un disorso drammatico. Qui le differenze tra il testo aquilano e quello perugino sono interessanti. Nella lauda umbra troviamo *quisto* (vv. 8, 38, 88), *quil* (in correlazione: vv. 83, 97), ma anche *quista* (v. 56) e *quilla* (v. 95). Secondo Moretti, il "pareggiamento vocalico" tra maschile e femminile "escluderebbe l'origine metafonetica nella serie di pronomi dimostrativi" (31 n. 18). Secondo altre opinioni, riportate pure da Moretti (*ibid.*), si tratterebbe di semplice adeguamento del femminile al maschile metafonetico, privilegiando dunque il tipo non toscano. Il testo aquilano, invece, presenta la metafonìa da *-U* nel maschile (vv. 46, 113 *quillo*), ma non ovunque (v. 140 *quello*; vv. 147, 149 *questo*), mentre per il femminile non c'è, come era prevedibile, nessun adeguamento. Altrove, la metafonìa (da *-i*) si accompagna a fenomeni consonantici: è il caso di *bui* (vv. 29, 39, 42), dove la grafia *b-* doveva forse rendere, come in testi più antichi (lo stesso *Ritmo cassinese*) un suono bilabiale, che qui reputerei favorito anche dalla *u* metafonizzata (Rohlfs § 167).

Un altro fenomeno di vocalismo tipico dell'aquilano (la conservazione di *-u* delle finali in *-US* di seconda declinazione primaria o originaria della quarta) è qui attestato ai vv. 106 e 108 (*Spiritu Sanctu*).

Sempre nel testo aquilano, per i possessivi, prevalgono le forme autoctone (vv. 5, 14, 153 *soa*; vv. 16, 60, 96, 106 *toa*; v. 19 *tou*; v. 54 *sou*; presenti anche le varianti *tea*, vv. 31 e 116; *sea*, v. 120), mentre esigenze di rima impongono *tia* al v. 133, con adozione di una forma che peraltro è tipicamente umbra.

Per quel che attiene al lessico, la lauda aquilana presenta per due volte (vv. 134, 157) la voce *quinata* per *cognata*. In questa forma, la parola è attestata in tutta la produzione laudistica aquilana solo in un altro componimento, pur esso un'Annunciazione, e che è trasmesso nello stesso manoscritto dell'opera in esame. Si tratta di una forma che non sono riuscito a rintracciare altrove, ed assente nei maggiori dizionari delle parlate d'Abruzzo. Il dizionario di Giammarco riporta, come forma più simile, un *cunat* plurale. Quello di Finamore *cunate*, *cunete*, *cunuete*, *cunuate*, per altro fuori area (ad Atri). L'esito *in da -gn-* (non palatalizzato) è abbastanza comune nell'Italia centrale e meridionale (napoletano *cainato*, o *caienato*; a Campobasso *kajenat*) (Rohlfs § 259). Ciò che qui stupisce è non solo e non tanto il passaggio di *o* ad *u* anziché l'apertura in *a* a seguito dello sviluppo di *i*, ma anche il fatto che, per ragioni metriche, la *u* verrebbe ad essere semivocalica, in dittongo con *i*, come pure la scelta della notazione labiovelare da parte dell'editore sembra segnalare (e si presume che si trovi pure nel ms., che per altro non sembra mostrare, se l'edizione è conservativa come si presenta, particolari anomalie grafiche).

Nel testo perugino, invece, l'anomalia più evidente riguarda un passato remoto di terza persona singolare del verbo *concepire*, reso, al v. 92, con *conceiò*, laddove il testo eugubino, allo stesso luogo, ha un più regolare *concepecte* (v. 49). In entrambi i casi, il perfetto originariamente forte (*cepi*) viene normalizzato in debole, ma nel secondo caso viene adottata l'uscita accentata in -o della coniugazione in *a*. Così, la consonante occlusiva labiale si sarebbe dileguata, dando luogo ad una semiconsonante.

Se per la cronologia assoluta di questi testi bisogna ancora fidarsi dell'impostazione della scuola storica, per quella relativa condivido in pieno il giudizio di De Bartholomaeis sulla seriorità della versione aquilana. Tuttavia, essa per chi scrive, si inferisce da altro tipo di indizi, e soprattutto, dal processo di rielaborazione, dilatazione, accentuazione drammatica che vi si presenta, e non da un presunto "scadimento", che a me non pare si possa ravvisare. Forse la presenza di alcuni "arcaismi" doveva turbare la visione sinceramente evoluzionistica che De Bartholomaeis aveva del metro delle laude. Secondo lui, infatti, un unico processo aveva portato dall'espunzione della ripresa dalla forma ballatistica tradizionale di tipo pasquale e jaconico all'abolizione della rima finale unica e poi al passaggio dalla sestina di ottonari a quella di endecasillabi e infine alla "gloriosa ottava" (*Teatro* xv-xvi). Se quest'ultimo passaggio sembra ora trovare autorevoli sostenitori tra coloro che si occupano della genesi dell'ottava toscana, la visione di De Bartholomaeis si presta però ad essere smentita, nel suo evoluzionismo, dalla prova dei fatti. Così, ad esempio, la *Leggenna de Santo Tomascio*, testo avanzatissimo se non altro sul piano scenico, adopra un multimetro fatto di tipi autoctoni (versi doppi) e umbro-toscani (ottonari, settenari, endecasillabi in varia misura strofica).

Nell'*Annunciazione* aquilana, invece, mi sembra che nel processo rielaborativo convivano la tensione al nuovo ed il richiamo alla tradizione. Così, se la misura strofica è più regolare che nella lauda perugina, e se in essa troviamo strofe di 8 versi frammiste a strofe di 6 versi anziché a quartine (dunque vi appaiono le sestine della forma passionale compiuta), d'altro lato però compare pure il richiamo alla chiusura ballatistica con l'unicità della rima finale di ogni strofa, unicità peraltro osservata in modo molto più costante che nei componimenti umbri. Dove poi sia lo "scadimento" ravvisato da De Bartholomaeis io non saprei dire, né mi sembra che davvero dei versi o delle rime siano caduti, né è più forte l'anis sillabismo che nei due testi umbri, né la condizione generale del testo è, a men che non sia stato troppo restaurato, tanto pietosa.

Tra i richiami alla tradizione includerei pure l'inserzione dei versi o emistichi in latino liturgico, sconosciuta alle versioni umbre, e che sembra quasi voler sorprendere la lauda nella sua origine responsoriale, sottolineandone la natura di mutante, di *tropo* all'interno del testo rituale.

D'altro canto, invece, l'aumentato numero dei personaggi va verso la direzione del dramma più composito, sul tipo della *Leggenna*.

Altre versioni impongono al dramma un cappello lirico-narrativo che sembra puntare al massimo sulla mistione dei generi. Ci troviamo forse in una di quelle fasi intermedie, in quegli incroci di generi letterari che nel Medioevo possiamo constatare in reliquie spesso fuori contesto. Del resto, che tipo di *actio* supponevano questi testi?

Infine, mi sembra importante notare come la lauda aquilana da qui esaminata vada poi a farsi parte di un ulteriore processo elaborativo di area abruzzese. Essa, nella forma qui discussa, si diffonde in altre zone, dialettologicamente allotrie: la si rinviene ad esempio in un codice di Capestrano proveniente da un convento francescano di Penne; linguisticamente, invero, assai poco mutata (per quanto consenta di appurare il diverso stile grafico). Qui, però, essa presenta, come già si è accennato, una sorta di prologo che, iniziato con un'invocazione alla Vergine (tratto che poi sarà caratteristico di ogni narrativa, anche profana), procede con una narrazione degli antefatti secondo il modo in cui essi erano presentati all'inizio delle versioni umbre (e si tratta delle strofe non riprodotte nella versione aquilana). Il *cappello* narrativo non è isolato, ma continua con una sorta di interruzione didascalica tra la prima e la seconda strofa.

È interessante notare come lo stesso prologo si trovi in una versione identica, ed unito ad un'altra lauda d'annuncio (testo che nulla condivide con le redazioni umbro-aquilane), contenuta nello stesso codice dov'è la versione aquilana in esame (De Bartholomaeis, *Teatro* 279-81). Viene così a crearsi una sorta di microtradizione parallela che sembra rendersi disponibile quando la lauda forse già perde udienza, o non più soddisfa previsioni di successo, per l'accedere alle scene di testi più complessi, del tipo della *Leggenna de Santo Tomascio*.

Hunter College of the City University of New York

NOTE

1 Si veda la descrizione in De Bartholomaeis, *Teatro* 345-49.

2 Per l'edizione, cfr. De Bartholomaeis, *Teatro* 16-20.

OPERE CITATE

La leggenna de Santo Tomascio. Ed. Fabrizio Beggiato. Cortona: Centro di studi sulle origini del teatro italiano, 1969.

Beggiato, Fabrizio. "Contributi alle edizioni della *Leggenna de Santo Tomascio*". *Abruzzo* 9 (1971): 269-75.

De Bartholomaeis, Vincenzo. *Teatro abruzzese del Medioevo*. Bologna: Zanichelli, 1924.

———. *Laudi e rappresentazioni sacre*. 3 voll. Firenze: Le Monnier, 1943.

———. *Origini della poesia drammatica italiana*. Torino: SEI, 1952².

Finamore, Gennaro. *Vocabolario dell'uso abruzzese*. Città di Castello: Lapi, 1893.

Giammarco, Ernesto. *Abruzzo*. Pisa: Pacini, 1979.

-
- . *Dizionario abruzzese e molisano*. Roma: Ateneo, 1968-85.
- . *Storia della cultura e della letteratura abruzzese*. Roma: Ateneo, 1969.
- . *Abruzzo dialettale*. Pescara: Ferretti, 1973.
- Mazzatinti, Giuseppe, "Laude dei Disciplinati di Gubbio". *Il Propugnatore* 2.1 (1889): 10-60.
- Moretti, Giovanni. *Umbria*. Pisa: Pacini, 1987.
- Rohlf, Gerardt. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. 3 voll. Torino, Einaudi: 1968.

Un'apologia del Marino *ex cathedra*: L'orazione di Paganino Gaudenzi (1595-1649)*

Francesco Guardiani e Antonio Rossini

Introdotta da brevi appunti per un inquadramento storico-critico dell'autore, si riporta qui, con traduzione e note, la "De mariniana poesi apologetica oratio" di Paganino Gaudenzi, tratta dall'*Academicum instar*, volume in 4^o, di 219 pagine, consultato nella Biblioteca Universitaria di Pisa (collocazione I 604), legato con altre opere dello stesso autore. Eccone il frontespizio: ACADEMICUM/INSTAR, / IN QUO / ex multigena disciplina non pauca / strictim enarrantur, / A PAGANINO GAUDENTIO / Th. & I. C. / In celeberrimo Pisarum Athenaeo humaniorum / literarum interprete. / VARIA CARMINA DE IISDEM / aut similibus argumentis inseruntur. / [Fregio] / FLORENTIAE / Typis novis Amatoris Masse, & Soc. 1639 / [Filetto] / SUPERIORUM PERMISSU.

La biografia di Paganino Gaudenzi, ricostruita recentemente sulle tracce di Felice Menghini da Giuseppe Godenzi, dal cui studio attingiamo le notizie che seguono, si può suddividere abbastanza agevolmente in tre periodi (quello svizzero, seguito dal romano e quindi dal pisano): una partizione che torna utile ai nostri fini e cioè alla valutazione della posizione critica del letterato nei confronti di Marino e dell'*Adone*.

Il Gaudenzi nasce a Poschiavo, nel canton Grigioni, il 3 giugno 1595 da una famiglia protestante, calvinista e di nobile casato. Trascorre l'adolescenza alla scuola di Pietro Menghini dove riceve i primi rudimenti di cultura classica. Giovanissimo si reca a Basilea e poi a Tubinga dove consegue il Dottorato in Diritto e Teologia. Tornato a Poschiavo nel 1616, il Nostro matura quella conversione al Cattolicesimo romano che nel giugno del 1617 gli costa il carcere a Chiavenna e che, dopo un breve periodo di tempo, lo conduce in Italia.

A Roma, fra il 1619 e il 1620, il Gaudenzi non tarda a farsi notare e apprezzare, soprattutto grazie alla sua vasta dottrina giuridica e letteraria (conosce infatti, oltre al greco e al latino, anche l'ebraico e il tedesco). Riesce ad entrare nelle grazie del Pontefice Paolo V per interessamento del Generale della Compagnia di Gesù, Muzio Vitelleschi. Il periodo romano si apre all'insegna del doppio connubio fra erudizione e aspirazione morale e tra dottrina e apostolato, che è il naturale risultato della conversione. Pare inoltre che il Gaudenzi, chierico secolare, avendo conseguiti i soli ordini minori, fosse affiliato alla Congregazione di Propaganda Fide. Tra il 1620 e il 1623 le guerre per il pos-

sesto dei Grigioni portarono a numerose efferatezze. Sia la preoccupazione per la sua famiglia, sia il desiderio di compiere attività missionaria, lo ricondussero a Poschiavo, dove i suoi si convertirono allora al cattolicesimo romano, probabilmente anche per aver salva la vita. Questo viaggio è assai importante per alcune questioni di cronologia.

Apprendiamo dal Godenzi della presenza del Nostro in Svizzera proprio nel periodo in cui Marino, pubblicato *L'Adone* a Parigi, è rientrato in Italia. Possediamo infatti una lettera di Paganino Gaudenzi datata 28 aprile 1623 e indirizzata alla Congregazione di Propaganda Fide, in cui egli afferma di essere arrivato a Poschiavo da soli 15 giorni per il suo periodo di missione. Non sappiamo quanto tempo durasse tale missione; né, d'altra parte, abbiamo ancora un calendario esatto degli spostamenti del Cavaliere napoletano in Italia, visto che le date delle *Lettere mariniane* dell'edizione Guglielminetti sono spesso errate.¹ Ora, nell'*Academicum Instar*, pubblicato nel 1639, il Gaudenzi afferma di aver conosciuto personalmente il Marino (morto nel 1625) "sei anni prima". Il che vuol dire, a non voler negare la veridicità della affermazione ed escludendo la possibilità di un incontro parigino, che la stesura dell'orazione si deve far risalire agli anni 1629-31 (sei anni prima: 1623, rientro di Marino in Italia – 1625, morte del poeta a Napoli). Propendiamo per il '29, in quanto nel '23, nonostante la missione a Poschiavo, il Gaudenzi avrebbe avuto la possibilità di incontrare il poeta a Roma presso l'accademia degli Umoreisti, cui anch'egli apparteneva. C'è comunque da considerare l'ipotesi che l'incontro non ci sia stato e che la menzione del fatto da parte del Gaudenzi sia dovuta alla semplice asseverazione richiesta dalla sua difesa letteraria, riecheggiante per giunta un modello giudiziale ciceroniano (in altre parole: è meglio dire di conoscere personalmente chi si difende).

Nella corte papale il Gaudenzi si tratterrà fino al 1628 insegnando greco, ma al ritorno da Poschiavo il suo ardore teologico si affievolirà a tutto vantaggio di studi più squisitamente letterari pur se i contatti sapientemente mantenuti con personaggi altolocati nella gerarchia ecclesiastica gli garantiranno sempre un grande appoggio. Importanti amicizie secolari sono quelle strette con i vari Alessandro Sforza Pallavicino, Alessandro Tassoni e con altri sodali dell'Accademia degli Umoreisti. Tutti gli appoggi di cui abbiamo fin qui discusso lo portano nel 1628, alla fine del periodo romano, alla cattedra di greco dello Studio Pisano conferitagli da Ferdinando II, Granduca di Toscana.

È a Pisa, dove rimane – fatta eccezione per frequenti viaggi a Firenze, Siena e Poschiavo – fino alla morte avvenuta il 3 gennaio 1649, che il Gaudenzi apre in modo incredibile i suoi orizzonti intellettuali e allarga a dismisura l'area dei suoi interessi. Il grosso dei suoi scritti, il cui gran numero è dovuto alla sua innata versatilità ed al suo eclettismo di poligrafo e di erudito dallo spirito enciclopedico, è concentrato infatti in questi anni ed i loro argomenti vanno dalla fisica all'astrologia, dalla medicina alla politica, dalla filologia alla storia.

È facile a questo punto delineare le tre fasi anche da un punto di vista della formazione morale ed intellettuale e lumeggiare i concetti che si sono già adombrati. La prima fase della vita del Gaudenzi, a Poschiavo, oltre che densa di studi fondamentali – e per così dire propedeutici alla grande erudizione futura – deve aver profondamente segnato lo spirito del Nostro soprattutto a causa dei contrasti religiosi, del loro potenziale distruttivo e della piena coscienza di trovarsi di fronte a un nodo storico epocale. La seconda fase, romana, rappresenta il distacco dalla problematica sia pastorale sia teologica vissuta in modo assoluto, ma porta il Gaudenzi a credere di poter congiungere comunque opera moralizzatrice ed erudizione, apostolato e insegnamento. Come già detto però, l'ardore teologico va sempre più affievolendosi a vantaggio dello studio dei classici, cosicché alla sua nomina a professore di greco all'Università di Pisa – terza fase – il Gaudenzi è pronto a consegnarsi completamente allo spirito del progresso, al vento nuovo delle scoperte (è il momento di Galileo) e delle innovazioni tecniche.

La prima 'uscita mariniana' del Gaudenzi è il *pamphlet* letterario dell'*Academicum* la cui *oratio* apologetica della poesia di Marino è, come abbiamo visto, ragionevolmente ascrivibile al periodo 1629-31 (un'altra prova decisiva della datazione proposta è che nell'Epodo che conclude l'orazione viene menzionata la Difesa dell'Aleandri del '29). Seguiranno, ma abbastanza più tardi, i giudizi su Marino espressi nella *Vita di Cleopatra*, del 1642, e nell'opera *La Galleria dell'inclito Marino considerata vien dal Paganino*, del 1648.

Gaudenzi non tratta nell'orazione alcun elemento di stile che non sia quello della lingua 'più o meno toscana' e, nel farlo, equipara il Marino a Petrarca, a Dante e ad Ariosto perché essi furono liberi di introdurre idiotismi nelle loro composizioni. Nell'opera su Cleopatra, però, riemerge l'erudito, l'umanista "fanatico dell'esattezza storica" (Godenzi 27) e quindi lo stile del Petrarca è qui preferito a quello del Marino, al quale comunque si riconosce l'apprezzata abilità di modellare i suoi versi "secondo la licenza presa dal pittore" (Gaudenzi, in Godenzi 26).² Il Gaudenzi elogia ancora in modo incondizionato ed ammirato la poesia di Marino, ma non vuole che i giovani letterati si formino esclusivamente sulle pagine dell'*Adone*. Il grande cultore dei classici, cioè, lamenta la carenza di una solida erudizione nella poesia mariniana, alla quale però riconosce la capacità, per così dire, di stare in piedi da sola, senza il supporto di una vasta e sicura dottrina. Il Nostro non sostenne mai la superiorità dello stile del Petrarca su quello del Marino; sostenne invece che, il primo è ricolmo di "un'infinità di belle dottrine, d'istorie, erudizione ed antichità" che sono assenti nell'altro (Gaudenzi, in Godenzi 27). Egli afferma, inoltre, che in Marino "il lusso [...] del favellare è grande e quasi incomparabile" (Gaudenzi, in Godenzi 27), e che la sua poesia – l'equivalente delle *nugae canorae* di Orazio – non è mai veramente epica; ma tutta lirica, anche nell'*Adone*: un giu-

dizio, questo, che ricalca quello famoso di Scipione Errico, nell'*Occhiale appannato* (1629), nella polemica contro Stigliani.

Il filologo, che ha già intuito la assoluta grandezza del Marino sul piano formale, non può, a questo punto, non notare nella sua poetica la carenza di quell'ingegno filosofico di cui pure si lamenterà sette anni più tardi (1649) il cardinal Pietro Sforza Pallavicino nelle *Vindicationes Societatis Jesu*. A rendere il Gaudenzi più severo nei confronti del poeta intervennero senz'altro quei giudizi alla Pallavicino non infrequenti in ambienti di Curia dall'ascesa al soglio pontificio di Urbano VIII, Maffeo Barberini (1623-44). Senza dubbio, comunque, questa severità di giudizio, espressa nella *Cleopatra* del '42, non è in alcun modo palinodia dell'orazione da noi tradotta. Ciò che permette al Gaudenzi di intuire la portata della 'rivoluzione retorica' mariniana, è senza dubbio l'essere egli stesso immerso nel clima euforico, inaugurato dalle scoperte di Galilei, della nuova cultura in cui la 'rivoluzione copernicana' si stava pian piano affermando. Il Marino che "guarda con curiosità al nuovo delle scienze e delle arti, tenta azzardati sincretismi e disinvolve alchimie" (Fulco 648) non può non piacere al Gaudenzi. Il mondo della scienza è, anzi, dal Gaudenzi percepito come l'unico per il quale sia appropriato usare la metafora callimachea del "percorrere sentieri mai percorsi da alcuno".

La metafora, che è centrale nell'orazione (ed è da noi lumeggiata in margine alla traduzione), è in fondo la stessa riattivata platealmente, con variante locale, dal Chiabrera nella sua autobiografia: "Diceva ch'egli seguia Cristofaro Colombo suo Concittadino, ch'egli voleva trovar nuovo mondo, o affogar" (*Vita* xxvi). Il che bene esprime il senso collettivo di attesa di un 'nuovo mondo' non ancora ben definito (e si pensi, per questo anche al *Mondo nuovo* dello Stigliani e alla 'novità' del poema americano a più di cent'anni dalla scoperta). Per Gaudenzi la metafora callimachea non è certo vuota retorica, ma specchio di una situazione reale: Marino è come Callimaco, ed entrambi sono come Galileo. Gaudenzi, insomma, afferra il senso del nuovo e lo difende dall'interno della tradizione classica.

Per questo, per quanto periferica possa essere la sua posizione nell'ambito delle polemiche sull'*Adone* e sul suo autore che dominarono la scena letteraria per un quarto di secolo dalla morte del poeta, centralissima tale posizione risulta in quella singolare stagione protoarcadica che è il classicismo romano favorito dalla vanità letteraria di Maffeo Barberini. Classici sono i *Commentaria* del Campanella ai suoi classici *Poëmata*, seppure con grandi differenze fra le filosofiche motivazioni dell'estensore e le attese del destinatario e della sua corte (Frare 260-61); classico è il moralismo stilistico dello Sforza Pallavicino e tale è anche quello del Ciampoli che invita a Roma e onora, col papa, il Chiabrera. E classico è, infine, sopra tutti, Virginio Cesarini:

Amico di Achillini, e come lui membro dell'autorevole Accademia dei Lincei (porta-voce delle idee galileiane e, più chiaramente degli Incogniti, schierati su posizioni

anticoncettiste), fu Virginio Cesarini, il maggior esponente della breve fioritura del cosiddetto periodo romano. (Erspamer 240)

Cesarini è sostenitore del Galilei e protettore dello Stigliani. Un capitolo di storia letteraria secentesca ancora da scrivere riguarda la mancata fortuna di quest'ultimo a Roma, proprio quando il Marino, suo acerrimo nemico, viene censurato *anche* grazie al suo *Occhiale* (del 1627). Certamente, come intuisce il Gaudenzi, la mancanza di *gravitas* nello stile del materano non può che renderlo alieno al nuovo ambiente letterario, temperato e moraleggiante. A ciò si deve aggiungere l'eco di un particolare episodio, crediamo non ignoto al Gaudenzi, che vale la pena riportare.

Nel 1623 lo Stigliani si trova in difficoltà economiche notevoli. Scrive di lui il Marino: "Dello Stigliani non occorre più parlarne. So benissimo ch'egli è in Roma, e mi dicono che si muore di fame. Io per me gli ho compassione, ma non la merita per la sua malignità." (*Lettere* 295) Viene in soccorso del materano il Cesarini. Gli affida un lavoro che consiste nella revisione delle bozze del *Saggiatore*, che infatti si stampa proprio a Roma a spese dello stesso Cesarini. Lo Stigliani non ha molta pazienza per cose del genere (neanche quando ha le sue proprie carte in mano), tuttavia appone qualche ritocco, il più vistoso dei quali è il seguente. In un passo in cui Galileo aveva scritto:

[...] Si concede anche al poeta il nominar alle volte ne' suoi poemi alcune scientifiche speculazioni come fece Dante nella sua Commedia

Stigliani intervenne modificando in questo modo

[...] Si concede anche al poeta il nominar alle volte ne'suoi poemi alcune scientifiche speculazioni come *fra i nostri antichi* fece Dante nella sua Commedia e *fra moderni ha fatto il Cav. Stigliani nel suo Mondo nuovo*.

La prima edizione del *Saggiatore* venne stampata così, con la 'chicca' di Stigliani a pagina 113. Naturalmente Galileo non gradì affatto l'inserito, tanto più che l'edizione presentava numerosi refusi; bloccò allora le copie restanti del *Saggiatore* e ad una prima parte di queste fece inserire una lista di 137 *errata*, a una seconda fece ristampare l'ultimo quaderno. Copie delle tre diverse versioni della stessa prima edizione (tutte con l'inserito dello Stigliani) sono contenute nel fondo Stillman Drake della Fisher Library di Toronto. La copia della seconda versione, la più rara, reca una postilla di mano del Galileo, proprio nella pagina ritoccata:

Il cavalier Stigliani assisteva alla stampa di questo libro a cui non vi trascorreva errori d'ortografia e per sua gentilezza vi inserì le parole segnate.

Si capisce, allora, come Stigliani sia un bersaglio facile, su cui anzi non conviene infierire. Operazione più saggia ed equilibrata pare allora al Gaudenzi il 'rivalutare classicamente' il Marino, proprio perché tanto maltrattato dallo scomposto critico dell'*Occhiale*. L'entusiasmo per le scoperte scientifiche e per il progresso, comunque, deve aver toccato il Gaudenzi così come toccò pure il Tassoni, suo corrispondente e amico. Non casuale è la citazione delle *adnotationes* del Tassoni nell'orazione. I due furono sensibili a quei fermenti culturali innovativi, indici di una fase di accelerata trasformazione storica, che sfociarono in un furore enciclopedico tutto barocco a cui si possono attribuire i *Pensieri diversi* del Tassoni come la *Grillaia* dell'Aprosio (altro amico del Gaudenzi). Da qui al *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro il passo non è lungo, per quanto diversissime, per ampiezza e spessore, le tre 'enciclopedie' possano essere. Dall'*Occhiale* al *Cannocchiale*, in ogni caso, trionfa il simbolo centrale della lente, che sta per rigore scientifico, analitico, notomizzante della realtà posta in esame; una realtà che in un contesto più ampio, europeo, McLuhan attribuisce alla diffusione del mezzo stampa (*The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*).

Ci preme, da ultimo, sunteggiare l'orazione che, dopo il prologo di sapore ciceroniano, affronta un insieme di quattro fondamentali accuse palesemente raccolte dall'*Occhiale* che è, ricordiamolo, del 1627, ed è l'opera in assoluto più citata del tempo:

1) Accusa di licenziosità. Essa si riferisce evidentemente alla messa all'indice dell'*Adone* del giugno '24, ma crediamo sia da intendersi surrettiziamente anche come allusione al disordine morale del Marino. L'accusa è risolta con l'*argumentum ficticium* del Marino redivivo che emenda i suoi poemi. È da segnalare peraltro come il Gaudenzi coinvolga nella trattazione anche gli scrittori di politica più in voga del tempo (Bodin, Machiavelli, Tacito) in una tendenza al 'catalogo' che riflette il tentativo di saldare in una continuità logica passato e presente.

2) Accusa di non aver scritto un poema *regulatum*. Essa si riferisce alla congerie di obiezioni circa la non osservanza della poetica aristotelica, tipica dei detrattori del Marino dallo Stigliani in poi. L'accusa è risolta col richiamo all'*auctoritas* callimachea ed al *topos* dei sentieri non calcati in precedenza. Viene usato poi l'argomento (che capovolge finemente lo schema già visto per la licenziosità) del ritorno in vita di Aristotele ed il conseguente "aggiornamento" della *Poetica* che ne deriverebbe; argomento che del resto ben si attaglia al padre stesso di quello spirito scientifico che comporta continui aggiustamenti. È menzionato poi il caso della poesia satirica latina che era proverbialmente nota come massima innovazione letteraria italica rispetto ai modelli greci.

3) Accusa di plagiare lo Stigliani. Questa è l'accusa più precisa, proveniente dallo Stigliani, ed era notoria; ma la novità straordinaria del Gaudenzi è che egli, distaccandosi dalla 'tradizione' degli apologisti del Marino, non solo

non offende granché lo Stigliani, ma non lo nomina neppure una volta nel corso dell'orazione. L'accusa è risolta minimizzando la portata dei *fragmina* dello Stigliani confluiti nell'*Adone* rispetto alla ponderosità dell'opera mariniana.

4) Accusa stilistica riguardo la lingua toscana: è l'accusa di cui si è già discusso, assai minimizzata dal Gaudenzi e forse inserita perché nel confutarla l'autore può dar sfoggio della sua conoscenza delle polemiche assai in voga sul petrarchismo (ed infatti il Gaudenzi cita le *Cosiderazioni* del Tassoni).

Intendiamo a questo punto concludere segnalando che il latino di Gaudenzi è senza dubbio assai raffinato ed esemplato nelle sue movenze generali su Cicerone. Abbondano le glosse, da Festo come da Afranio, o dai commediografi, ed i riferimenti a tanta prestigiosa letteratura retorico-grammaticale (Cicerone, Orazio, Quintiliano). Vi è ovviamente una forte attenzione nei riguardi della satira (Persio, Giovenale) e dell'epigrammatica (Marziale), riferimenti obbligati visto il carattere polemico del testo, il tutto condito dall'onnipresente richiamo a Callimaco e a qualche luogo pliniano. Ce n'è insomma per tutti i gusti, ma quello che è importante ricordare è che il Gaudenzi (come abbiamo cercato di indicare nelle nostre note alla traduzione) non cita mai 'a casaccio', tanto per citare. Egli, quasi come il Villani, ma con l'intento opposto di elogiare e non di ridimensionare la poesia del Marino, cita correggendo, commentando, lasciando che dalla lezione antica si sprigioni una aderenza alla realtà d'oggi non preveduta e non prevedibile, gareggiando quasi coi modelli che egli stesso cita. Valga fra tutti l'esempio dell'Epodo finale in cui egli è capace di combinare l'immagine ovidiana della lepre pavida (abbiamo tradotto con "leprotto" oltre che per ragioni metriche anche per enfatizzare la differenza morale fra il leone morto e l'animaletto vivo) con l'immagine usata da Marziale per Ligeia ("piluccare" la barba al leone) ottenendo quasi una situazione favolistica nuova, ma che permette al lettore di riassaporare tutte le connotazioni delle due pagine classiche, simultaneamente compresenti e complementari al contesto attuale cui il Gaudenzi si riferisce, ovvero alla polemica 'postuma' fra lo Stigliani e il Marino.

University of Toronto

NOTE

- * La nota introduttiva è stata stesa da entrambi gli autori; la trascrizione del testo (e la relativa suddivisione in capitoli e paragrafi) e la traduzione sono di Antonio Rossini.
- 1 Cfr., per esempio, Guardiani, *La meravigliosa retorica* 77-78. Lo stesso Guglielminetti, del resto, definiva, già nel 1989, "un tantino invecchiata" la propria edizione, che risale al 1966 (Guardiani, *Lectura* 136). Mentre si attende una nuova edizione dell'epistolario mariniano da parte di Giorgio Fulco, sono stati pubblicati recentemente vari *addenda*, il più cospicuo dei quali a tutt'oggi resta quello del Giambonini ("Cinque lettere ignote del Marino").
- 2 Sulla visività della poesia mariniana riconosciuta acutamente dal Gaudenzi, futuro commentatore della *Galeria*, ci sono pareri moderni diversi sebbene non in contrasto fra loro (cfr., per es., Martini, Guardiani, "L'idea", Colombo, e cfr. anche un più recente intervento, a due

voci, di Guardiani e Martini. Può essere utile, per riflettere su questa costante stilistica del Marino, riconoscere che egli è sì "il poeta dei cinque sensi" (come lo volle Calcaterra intitolando così un capitolo del suo fondamentale *Parnaso in rivolta*) ma è anche "el gran pintor de los oídos" (come lo volle Lope de Vega [Alonso 77]), ovvero: da una parte il poeta chiama in campo tutte le percezioni sensoriali possibili – ponendo per altro la vista, imperante nella gerarchia rinascimentale dei sensi, al di sotto del tatto (cfr. cc. 6-8 dell' *Adone* e relativo commento di Pozzi) –; dall'altra recupera sinesteticamente il senso della vista attraverso i suoi innumerevoli, musicalissimi ed ecfrastici dettagliati elenchi di materia poetica.

University of Toronto

OPERE CITATE

- Aleandri, Girolamo. *Difesa dell'Adone*. Venezia: Giacomo Scaglia, 1629.
- Alonso, Dámaso. *En torno a Lope: Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, Los Cardenios*. Madrid: Editorial Gredos, 1972.
- Aprosio, Angelico. *La Grillata. Curiosità erudite di Scipio Glareano*. Napoli: Novello de Bonis, 1668.
- Calcaterra, Carlo. *Il Parnaso in rivolta*. Milano: Mondadori, 1940.
- Chiabrera, Gabriello. *Vita di Gabbriello Chiabrera da lui medesimo scritta. Delle opere di Gabbriello Chiabrera*. Tomo primo. Venezia: Stamperia Baglioni, 1805.
- Colombo, Angelo. "Metafore e immagini per la comparsa di uno specchio nella *Lira* di G.B. Marino". Franceschetti. 2.635-46.
- Errico, Scipione. *L'Occhiale appannato*. Napoli: Matarozzi, 1629.
- Ersamer, Francesco. "L'età del barocco." *Manuale di letteratura italiana*. 2. *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*. Milano: Bollati Boringhieri, 1994. 237-49.
- Franceschetti, Antonio, ed. *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (AISLI), Toronto-Hamilton-Montréal, 6-10 maggio 1985. 3 voll. Firenze: Olschki, 1988.
- Frare, Pierantonio. "La 'nuova critica' della meravigliosa acutezza". *Storia della critica letteraria in Italia*. Ed. Giorgio Baroni. Torino: UTET, 1997. 223-77; 557-68.
- Fulco, Giorgio. "Giovanni Battista Marino." *Storia della letteratura italiana*. Diretta da Enrico Malato. 5. *La fine del Cinquecento e il Seicento*. Roma: Salerno, 1997. 597-652.
- Galilei, Galileo. *Il saggiaiore*. Roma: Giacomo Mascardi, 1623.
- Gaudenzi, Paganino. "De mariniana poesi apologetica oratio". *Academicum Instar*. Firenze: Amatore Masse, 1639. 95-108.
- . *Di Cleopatra, reina d'Egitto, la vita considerata da Paganino Gaudenzio e poi dall'istesso riletta con non piccola varietà di cose tanto moderne quanto antiche*. Pisa, Massi e Landi, 1642.
- . *La Galleria dell'inclito Marino considerata vien dal Paganino con alcune composizioni dell'istesso Paganino*. Pisa: Ferdinando Chelli e Francesco Stefanelli, 1648.
- Giambonini, Francesco. "Cinque lettere ignote del Marino." *Forme e Vicende per Giovanni Pozzi*. Ed. Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandro Martini, Guido Pedrojetta. Padova: Antenore, 1988. 307-30.
- Godenzi, Giuseppe. *Paganino Gaudenzi*. Berna-Francoforte: Herbert Lang-Peter Lang, 1975.
- Guardiani, Francesco. "L'idea dell'immagine nella *Galeria* di G.B. Marino." Franceschetti. 2.647-54.
- . ed. *Lectura Marini*. Ottawa: Dovehouse, 1989.
- . *La meravigliosa retorica dell' "Adone" di G.B. Marino*. Firenze: Olschki, 1989.
- Guardiani, Francesco, e Alessandro Martini. "Il manierismo e Giovanni Battista Marino". *Colloquium Helveticum* 20 (1994): 51-70.
- Marino, Giovanni Battista. *L'Adone*. Ed. Giovanni Pozzi. Milano: Mondadori, 1976.

- . *Lettere*. Ed. Marziano Guglielminetti. Torino: Einaudi, 1966.
- Martini, Alessandro. "I capricci del Marino tra pittura e musica". *Franceschetti* 2.655-64.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: U of Toronto P, 1962.
- Menghini, Felice. *Paganino Gaudenzio letterato grigionese del '600*. Milano: Giuffrè, 1941.
- Petrarca, Francesco. *Le rime di Francesco Petrarca: riscontrate coi testi a penna della libreria estense, e co i frammenti dell' originale d' esso poeta. S'aggiungono le considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni; le annotazioni di Girolamo Muzio; e le osservazioni di Lodovico Antonio Muratori*. Modena: Bartolomeo Soliano, 1711.
- Stigliani, Tommaso. *Il mondo nuovo*. Piacenza: Alessandro Bazacchi, 1617.
- . *L'occhiale*. Venezia: Pietro Carampello, 1627.
- Tassoni, Alessandro. *Considerazioni*. Cfr. Petrarca.
- . *Dieci libri di pensieri diversi d'Alessandro Tassoni*. Venezia: Marc'Antonio Brogiollo, 1627.
- Tesauro, Emanuele. *Il cannocchiale aristotelico*. Torino, Zavatta, 1670.

De Mariniana Poesi Apologetica Oratio

I 1 Si scriptorem aliquem oppugnatum irem, auditores, posset aliquis iure merito suspicari, hominem me esse inimici-tiarum amantem, et qui ex aliena obre-tatione, mihi quaeram claritatem. 2 At dum defensorem ago, dum respon-dendo aliorum maledicta adversus Marinianam famam rejicere conor, aequi-tate eorum, qui mea vel audient, vel legent futurum spero, ut saltem pia-e volun-tatis acquiram commendationem.

II 1 Ac sane nihil magis humanitati consentaneum videtur, quam quos contra fas opprimi animadvertimus, ope nostra, si fieri queat, sublevare. 2 Praesertim si ei suppetiae ferantur, ex cuius incolumitate non parum splendoris, et ornamenti ad reliquos mortales rediturum sciamus. 3 Marinum sex abhinc annos sic novi, ut eius memoriae nullo sim obstrictus beneficio. 4 Tantum aliquoties hominem sum allocutus celebritate nominis motus, quod iam per tot Italiam, immo Europae maximam partem fuerat adeptus. 5 Ut vero adversus calumniatores, qui ei detrahunt, expostulem, facit communis bonarum littera-rum causa, facit quorundam audaculorum iniquitas non ferenda.

III 1 Neque velim quenquam existimare, me ideo pro Marino in arenam descendere, quod putem ipsum mea opera ad tuendam suam dignitatem indigere. 2 Procul recedat haec opinio, facessat haec cogitatio, si forte in aliquem, quod vix crediderim fieri potuisse, inciderit. 3 Ipse namque extra quorumcunque telorum missionem positus, magna cum securitate inanes quorundam assultus ridet, et contemnit. 4 Et tamen labori huic lubet indulgere, nec feram quorundam simplicitati illudi. 5 Quis namque ignorat reperiri non paucos, qui imbecilli praediti ingenio, in quamcumque partem fuerint vocati, sequaces abeunt? 6 Qui adeo creduli sunt, ut in horas pro diversitate eorum, quae dicuntur, mutantur. 7 Hi ubi notissimum quamvis nomen traduci audiunt,

non tantae sunt animaduersionis, ut pro altera parte aliquid audeant praesumere. 8 Quorum facilitati succurrendum, ut si hactenus aliquid, ex quorundam garrulorum importunis vocibus, contra Marinum praeceperunt, aut illud deponant, aut saltem ancipites velut in bivio, quo ferant pedem nescij, consistent. 9 Et iam fructum non contemnendum ad ipsos rediturum spero, quando, me in consessu vestro, qui tanta estis instructi eruditione, tantoque polletis iudicio locutum, et vos faciles, et attentas aures praebuisse audient. 10 Quod ut faciatis vos pro singulari vestra humanitate etiam atque etiam rogo.

IV 1 Illud, Auditores, prae reliquis adducendum, et quam diligentissime praescribendum, antequam criminationes hostiles disijciamus, dolere me, quam vehementer in Marini nonnullis libris, ac praesertim in novissimo poemate, nimiam in scribendo de rebus amatorijs deprehendil ibertatem. 2 Censuit se vestigia posse sequi eorum, qui quicquid profiterentur castitatem, putarunt tamen versus suos, non aliter, quam si parum pudici forent, placituros. 3 Sic se gessisse non solum Catullum Veronensem, Propertium Umbrum, Tibullum Romanum, Martialem Hispanum, sed suum praecipue gentilem Ovidium, qui Magister amoris cupiebat audire.

V 1 Ac ne quis objiceret, missos esse faciendos veterum illorum mores, subsecutis seculis aliter victum, aderat ex eadem regione Iovianus, cuius Hendecasyllabi in licentia nulli antiquorum concedunt. 2 Desiderabat, quod nemo non expetit, Marinus sua scripta legi, audiebat severioris notae libros vulgo ignorari. 3 Quid mirum, si hoc velut torrente in praeceps tractus est, ut dum seculo, et nationi sua vult probare studia, limites verecundae scriptionis fuerit transgressus? 4 Sapienter vero eminentissimi Proceres, qui Indici librorum praesunt, detrimento, quod ex eius modi libellis poterat ad publicam consuetudinem redire, obviam iverunt, et ne quis talia scripta absque permissu volvat, vetuerunt.

VI 1 Quod si fata immaturo obitu auctorem non rapuissent, aliquot litteris opuscula, ut in omnium manus venirent, retractasset. 2 Nemo Marinum, ubi vena nimium lasciva fluit, tuetur, nemo non reverenter sapientissimorum Patrum monita, et iussa suscipit. 3 Hoc faceret scriptor, si adhuc esset superstes, ultro stringeret stilum, et quicquid potest officere, excinderet. 4 Sed quis stultitiam (libere enim loquar) Marinomastigum non exhibilet, qui ut persuadeant non egregium fuisse poetam, decretum Patrum proferunt, nimiam licentiam exprobrant?

VII 1 Quo exemplo si uti libeat ad disserendum, iam tota prope Vatum natio, quae hactenus apud omnes summa vixit autoritate, ad ineptorum poetarum inconditam turbam erit rejicienda. 2 Martialis feretur nescisse Epigrammata

rotundare, quia plurima ex illis modestis non feruntur a lectoribus. 3 Elegantiarum Arbiter Petronius, sordidus, et agrestis audiet scriptor, cum nequitias Neronis nocturnas sub turpibus nominibus quales erant, exposuerit simpliciter. 4 De arte amandi, et remedio amoris opuscula explodentur, ut insulsa, si artes amandi disertissime enarravit Vates Sulmonesis. 5 Dicent etiam Bodinum, Machiavellum, rerum civilium fuisse imperitos quando ea suis libris admiscuerunt, ob quae ipsorum lectio consultissime est interdicta. 6 Et tamen quis est, aut tam vecors, aut tam pervicax, qui neget hos duos post Platonem, Aristotelem, Tacitumque prae omnibus subtiliter, docte in suo argumento fuisse vesatos? 7 Facit, Auditores, summa, et manifestissima ineptia, qua in oppugnando Marino utuntur Adversarij, ut iam mutata opinione malignitatem interpreter. 8 Etsi enim eos non valde sapere putem, non tamen credo tam plumbeos, tam hebetes, ut aliquid roboris illi obiectioni ex animi sententia censeant inesse. 9 Ergo rabulas forenses imitantur, qui quidlibet effantur, tantum ne siluisse, ne indiserti esse dicantur.

VIII 1 Iam, qua ratione Marini contemptum obtegant, quid obtendant adversus ultimum praecipue carmen, tradendum. 2 Nam latebras non petimus, pugnam non detractamus. 3 Sylvis nos non tegimus, dolis non agimus, aperto Marte, lato campo decernere sumus parati.

IX 1 Principio de Epico poemate multa ex scrinijs Aristotelis, et Interpretum compilant, ut doceant, quo artificio sit construendum, ut vera pulchritudine consurgat. 2 Affectasse quidem scriptorem Adonis heroicae formae genus, sed votis suis excidisse. 3 Quomodo namque id, quod merum figmentum est, et fabella tota quantaquanta est ab otiosis ingenijs excogitata, tantae constructionis fuerit argumentum? 4 Poetices praecepta ferre, ut sumpturus materiam epicae commentationis, rem vere gestam velut fundamentum sistat, cui deinde multa inveniundo supraedificet. 5 Neminem autem clam est, totam narrationem de amore Veneris in Adonim commentitiam esse. 6 Addunt rem totam ita tractatam, deductam, auctamque in immensum esse, ut vix ullus ordo, quo praecipuae partes connectantur, reperiatur. 7 Ubi consultum memoriae lectoris, cuius magnam esse habendam rationem apex ille ingeniorum Aristoteles monuerat? 8 Narrationes etiam male inter se cohaerentes in toto opere ad maximum taedium esse prolixas. 9 Voluisse poetam innumeras descriptiones, quas per varia tempora confecerat, inserere. 10 Ne interirent singulae, universo libro intempestive assutas fuisse. 11 Conqueruntur, quod luxurietur, quod nunquam de tabula manum norit tollere, quod omnia corradat, tantum ut volumen excrescat. 12 Ubi illa industria tantopere laudata in Virgilio? 13 Ubi reverentia accuratae lectionis? ubi cura posteritatis? 14 Quando alij multos versus in paucos contrahant, et mordendo unguis singula sub mucronem iudicis stili revocent, ille potius addendo, extendendo, gloriam quaesiverit.

X 1 Nec satis querelarum. 2 Praesto sunt, qui linguae Italicae exactissimam profitentur cognitionem, qui nihil sibi patiuntur obtrudi, quod tuscum non sit, et sub aureo seculo, quod floruerit anno trecentesimo supra millesimum ad quartum fere seculum, receptum. 3 Nimium sibi sumpsisse Marinum, ut velut Princeps Italica ciuitate voluerit donare tot vocabula quae tamen veterum Tuscorum non firmanentur exemplis. 4 Quod si cuilibet liceat pro lubitu usurpare, quae vere Italica non sunt, tanquam eius modi sint, iam proditam esse omnem pulcherrimi sermonis elegantiam.

XI 1 Audiendus tandem ille est, qui vivum immortali odio prosequatur. 2 Is plagij postulat Marinum, quod sibi tam multa sublegerit, et plurimis aliunde petitis se ornaverit. 3 Annotat etiam frequenter, quae existimat ipse humi repere, et a sublimitate esse remota. 4 Atque per tales observatiunculas fere tota teritur farrago, quae prodijt, cui si detraheres ludicras adductiones ex proprijs libellis, et quibusdam alijs, qui inter res serias nominari non merentur, prope evanesceret, valde pusilla.

XII 1 His autem, auditores, respondere mihi non fuerit laboriosum. 2 Talia namque non sunt, quae magna possint onerare molestia eum, qui singula refellere sit promptus. 3 Nec quisquam ex vobis, puto, est turbatus, quod haec contra celeberrimum poetam iactentur. 4 Tantum namque abest, ut gloriam Marinianam obumbrare queant, ut per eius modi exercitationes magis, ac magis illustretur. 5 Est hoc fatum insignium hominum, maledictis tenebrionum impeti. 6 Haec sunt monstra, quibuscum congregiendum illis, qui coelum immortalis famae mereri volunt. 7 Sic inclaruerunt Homerus, Maro, et quicumque hodie inter ora viget doctorum virorum. 8 Quod si vestra mihi pergat favere humanitas, relegam vestigia Adversariorum, et ubi impingant, spero, significabo.

XIII 1 Nam quod de regula epici carminis loquuntur, non efficient, ut quae iam decantitissima sunt, revolvam. 2 Hoc in rem praesentem ipsis respondentibus rescire cupio, an existiment omne poema heroico versu scriptum ad leges Aristotelaee poeticae esse exigendum? 3 An credant non licuisse post illos commentarios ullam novae scriptionis machinam excitare? 4 Quocumque se verterint, tenebo constrictos, nec absque confessione, qua refutentur, dimittam. 5 Si enim nonnisi praeunte magno Magistro, nusquam possit pedem figere scriptor, quid quaeso fiet (ut alia omittam) de satyra, quae proprius est Latinorum partus? 6 Graeci namque de ea non cogitarunt. 7 Lucilius primus fertur per hanc viam flexisse equos. 8 Secutus est Flaccus, qui ridendo dixit verum, vitia secuit, et non sine vafrutie in aurem etiam amicorum acria dicta dimisit. 9 De moribus deinceps bene meritus est Persius innocentia singulari praeditus, et Iuvenalis ita quandoque infremuit, ut pedestri sermone incedentem iuraret quid sumpsisse coturnum.

XIV 1 Sed revocant me ad heroicum poema, de illo dicunt institutam disputationem, non esse alio excurrendum. 2 Ego vero me de re proposita acturum recipio. 3 Tantum exponant volo, an probent genus scribendi Lucilianum? 4 Si improbent, statim a sanis ingenijs ablegabuntur, ubi maiorem veratri copiam provenire affirmant. 5 Quis non summis laudibus extulit Flaccum non solum ob lyrica, sed sermones, quibus delicta hominum traduxit? 6 Interpretes profecto observant Horatium, ideo se ipsum vatem biformem vocasse ob duplicem carminis gloriam, lyricam scilicet, et satyricam. 7 Quod si fateantur latinos favente Apolline ad vulgares errores reprehendendos accessisse, iam perculsi nobis largiantur necesse est, posse proba moneta cudi carmen, etsi ad Aristoteleas non sit conformatum praeceptiones. 8 Quod si in rebus humanis ageret Stagiritis, non quidem, quae de poesi exaravit, abijceret, et damnaret, sed ex ijs, quae post suum excessum venerunt in lucem a felici magnorum ingeniorum audacia, suum librum augeret, et expoliret.

XV 1 Nescit limites poeta ferre, heliconij collis inexhaustus est fons. 2 Tentandum est illis, qui coronam suo capiti acquirere volunt, quae nunquam marceat, cuius vigor sit semper recens, tentandum, inquam, est iter, quod hactenus a nullo sit tritum. 3 Ut delectent, prodeunt Musarum alumni. 4 At voluptatis haec est memoranda ratio, si recens sit, si, ut sic dicam, mustea, si in hanc diem alijs ignota.

XVI 1 Etiam iucundissima crebro usu vilescunt, et sordent. 2 Sublimine unquam vertice ferisset sidera Venusinus, nisi primus lyrae latinae decoros aptasset numeros? 3 Haec est laus Marininon interitura, propterea ad poema ipsius legendum innumeri accurrerunt, quod non ex servo aemulorum pecore velut Cercopithecus aliorum gestus, voces repraesentet, sed divino concitus oestro orbitam novam calcaverit. 4 Quanta vero est inimicorum contumacia, ut quod maximae laudi erat imputandum, ad quam nunquam ipsi poterunt consurgere, illud in vituperationem vertant? 5 Scimus eximium alioqui poema fere statim intercidisse, a nullis legi, ea tantum de causa quod Torquatum Tassum praecedentem religiose sequatur. 6 Si Marinus per eadem vestigia progressus esset, iam quidem nullus ei dicam scriberet, sed imitatrices chartae ad salariorum officinas, ad tus, et ad scombros miserae mitterentur.

XVII 1 At saltem, subiungunt, non sumpsisset meram fabellam suis versibus producendam, et amplificandam. 2 Quicquid alij sentiant, ego, Auditores, in ea sum opinione, non minus difficile esse aliena reprehendere, quam propria tueri. 3 Nam qui carpit, quam multa in mente habeat est opus? 4 Plurima expendit, in consilium adversarij abierit, responsiones finxerit, ut tandem calculo posito nigrum theta praescriberet.

XVIII 1 De criminatione dico, quamquis defendere queat, ne maledicus, ne calumniator indigetetur. 2 Magno ingenio, solido iudicio, lectione multa sit instructus ille, qui alieni libri censorem agit. 3 Putant Marini reprehensores, rem esse confectam, si clament male adscitum merum fabulamentum ad meditando. 4 Sed debebant prius secum inire rationem, quid pro eo, quem accusant, reperi queat. 5 Hoc neglexerunt, ut ad socordiam usque sunt securi.

XIX 1 Tribus elegantissimis libris raptum Proserpinae composuit Claudianus Poeta nunquam sine maxima commendatione memorandus. 2 Ipse summo loco apud Imperatores licet Christianos fuit, et statuam est consecutus. 3 A nemine reprehensum meminimus, et tamen non minus est fabulosum argumentum, quod triplici volumine est executus, quam sint amores Veneris, et Adonis. 4 Cur obliti sunt, aut transmiserunt cum oscitatione Claudiani exemplum? 5 An non primum cogitatum oportuit Marinum statim obiecta magni poetae auctoritate, velut Aiaceis clypeo defensum iri? 6 Statuant iam, quando primum fuerunt incogitantes, quid acturi sint, num Raptum Proserpinae reiecturi, an Marini accusationem omissuri? 7 Nam lac lacti, ovum ovo non est similis, quam Claudianae fabulae Mariniana.

XX 1 Auctarium nunc paro in gratiam vestram, Auditores, et quaero, cur cum poematis heroici subiectum debeat esse historicum, scriptores tamen de quibus iam sumus locuti, figmentum sumpserunt deducendum? 2 Cui quidem interrogationi paucis verbis repono, quod mihi videtur verosimillimum.

XXI 1 Historiae nomen aliquatenus meretur fabula, quae iam tritissima, receptissima, et per omnium ora frequentissime recitata, ut fere tanquam res gesta ab audientibus concipiatur. 2 Eius modi est illa de Proserpina, et Adoni, quam etiam pueri in scholis saepissime usurpant. 3 Quod vero parum apte dispositas digressiones caussantur, id vero tanti non est, ut quemquam debeat permovere, qui legerit prius elegantissimum poema, et relegendo seriem actionum, et eventuum sibi ob oculos posuerit, vanitatem obtreptatorum perspiciet manifeste. 4 An haec confusio est, quod Venus indignata Puerum suum ad iram provocet, quod ipse coelo egressus ultionem meditetur, quod telum in matrem vibret, ut in Adonin exardescat, quod amato tandem potiatur amans, eum ad regnum promoveat, tanquam omnium pulcherrimum? 5 Quod Mars aemulum perdere meditetur, et tandem interimat. 6 Quod mortuum defleat, et ludis editis honoret Cytherea? 7 Quis tam fluxae est memoriae, ut haec semel audita non possit deinceps pro lubitu narrare? 8 Ac si comparisonem placeat instituere, mirabimur morosos homines adeo anxie connexionem desiderasse in Marino, et de Metamorphoseon Ovidianarum perplexitate, de Areosti furente Orlando involutissimo tacuisse. 9 Certe si duos istos cum eo, quem confusionis postulant, conferamus, labyrinthum Ovidianum, et Areosticum prae ordine Mariniana-

no appellabimus. 10 Quod si Sulmonensem suspiciunt, Ferrariensem in coelum plaudendo tollunt, cur nostrum deprimunt iniquissime?

XXII 1 Accedo ad prolixitatem nimiam, qua narrationes facundissimi poetae notant. 2 Video quosdam brevitate delectari, alijs longos sermones placere. 3 Multae sunt pro multitudine hominum propensiones. 4 Plinius iunior se vehementer cum Regulo magni nominis caussidico altercatum fuisse testatur. 5 Hic in defensione causarum probabat strictissimam orationem. 6 Plinius in omnia alia abibat, et suae opinionis non levia producit argumenta, quae si quis velit infringere, non parum experietur sibi impositum laboris. 7 Iulius Caesar Scaliger, acerrimi iudicij homo, Iovianum Pontanum verissimarum laudum ornamentis decorat. 8 Et tamen valde exuberantem castigat. 9 Non facit exundans copia, quo minus Pontanus inter praeclarissimos Poetas honorificam sedem teneat, cur Marinum ab eodem coetu non aliud ob vitium (si vitium nuncupandum est) extrudemus?

XXIII 1 Viros eximij iudicij audiivi dicentes, nunquam prolixum visum iri eum, qui eleganter, ornate, varie quamvis diu, de eadem re loquitur. 2 Tantum abest, ut satiet politissimus scriptor, ut potius ubertate desiderium plura legendi provocet. 3 Et profecto, si omnia recte perpendamus, fatebimur Ovidium, Statiumque aut longe uberius, quam Marinum, aut saltem non minus copiose scribere. 4 Sfortiam Pallavicinum, quiet genere, et doctrina per totam Italiam illustrissimus est, dicentem recorder, Epistolas Heroidum orationibus Tullianis si multitudo rationum spectetur, non concedere. 5 Quis vero audeat Papinianas sylvas imitari, quae cum videantur argumento destitui, quanta diffusionem inventionis surgunt? 6 Claudiani ea praecipua laus, quod materiae inopiam thesauris suae cogitationis ditavit. 7 Si vero causam indagemus, ob quam reprehensores plurima redundare dicunt, est quod dolore crucientur immenso, dum se siccis omni suavitate Musaei liquoris carere vident, sed perpetuis Marini fluentis Italicae facundiae campos irrigari. 8 Callide ignari, qui sunt, hac arte utuntur, ut quod deesse sibi non possunt negare, in alio eant elevatum. 9 At hoc saeculum non tam parum sapit, ut astutiam non deprehendat.

XXIV 1 Si vero immensa est mensura, qua sua scripta metitur poeta eloquentissimus, quid arbitramini dicendum, Auditores, de eo homine, qui, sibi quandoque fragmina quaedam esse surrepta, asseverat? 2 Nempe, qui sua ipsius supellectile tantum non obruebatur, qui suis opibus laborabat, ex vicini exiguis, ut araneorum fere plenis sacculis cogeatur ire mutuo acceptum. 3 Ille ne quem ipsa eruditissima, et disertissima Gallia ob eloquentiam, ob fontes uberimos, et vere Marinos est admirata, ex hominis prae siti anhelantis turbidis rivulis haustum ivisset? 4 Non si anicularum, quae coenas Hecates rapiunt, gregem advocaret, haec eis persuaderet. 5 Nec tam parum se ipsum norat vir

acerrimus, ut tanto in splendore famae collocatus ad tam humilia, et obscura loca se dimitteret, et sordidas, plebeiasque formulas suis libri, insereret, insertasque perquam splendidas redderet.

XXV 1 Videtis, Auditores, me iam prope defensionis opera esse defunctum. 2 Tantum supersunt levicula, quae in ventos, et inanes auras sua sponte abiunt. 3 Non solum enim non languet, aut rependo incedit auctor noster, sed semper sublimis magis, ac magis aera carpit. 4 Vividus ille ardor concitatae mentis, quocunque iverit, comitatur ingentem animam. 5 Ex solo aspectu minantis frontis, ex oculorum penetrabili, et clara acie erat colligere, quam nihil vulgare, nihil protritum moliretur.

XXVI 1 Quod si quandoque nonnullorum Tuscas aures offendit, si aliqua verba advocat, quae in collectaneis hactenus editis non reperiuntur, non desunt, quae ad sui excusationem (si excusatione indiget) in medium adferat. 2 Meritissime namque sibi sumit hanc licentiam. 3 Ut id faceret, provocatus est Italorum poetarum praevio exemplo. 4 In lectione Dantis, qui hospes non est, fatebitur in comoediam illam divinam ex lingua latina, et totius fere Italiae idiotismis quaedam esse coniecta. 5 Petrarca quam plurima ex vicinis provincialibus (ut vocabantur) accepit, rem ita habere ostendit toties eruditissimus, et argutissimus Alexander Tassonus in suis annotationibus. 6 Areostus etiam, cuius magna est apud Tuscos auctoritas, sermonem, quo scripsit, conatus est locupletare, nec Academici doctissimi Florentini dedignantur, quandoque ex Furioso testimonia petere. 7 Quicquid vero aliquibus videatur, in ipsa Etruria est reperire viros eximios, inter quos Andreas Salvadorius non iacet, qui fatentur, cum vigeat hodie Italicae linguae usus, ex quodam doctorum hominum consensu, posse eam vocabulis ditari, locupletiolemque reddi; etenim quo uberior est seges dictionum, eo maiori cum facilitate, perspicuitate, ornatu oratio poterit comparari.

XXVII 1 Quo vero tandem orationi finem imponam, omnibus illis, qui de Marino in hanc diem contemptim fuerunt locuti, consilium dederim, ut si hominis famae applaudere, et acclamare nolunt, saltem a malevola impugnatione deinceps abstineant. 2 Nam vir celeberrimus nimium gloriae acquisivit, nimis illustre nomen longe lateque est adeptus, nimis multos admiratores suorum scriptorum sibi conciliavit, ut qui ipsius splendorem obscurare conantur, nihil agant, nihil promoveant. 3 Poterunt fateor unum, atque alterum in eam sententiam trahere, ut Marini poemata spernat, at efficient nunquam, ut innumeri, qui in ipso tot elogijs decorando conspirarunt, in posterum carpant, et maledicant.

DE MARINOMASTIGE

confutato a Cl.V. Hieronymo Aleandro

Cultum Marinum dum malignus impetit
 Censor, Leoni mortuo
 Barbam lepus plenus timoris vellicans,
 Hoc consecutus est miser,
 Apex ut eruditionis inclytus
 Fama Aleander, strinxerit
 Orationis telum, et acer invidum
 Librum confecerit notis,
 Quas qui leget, (legentur autem dum super
 Erunt politae litterae)
 Carmen Marini extollet, et poeticam
 Mirabitur facundiam.
 At nomen explodet Marinomastigis,
 Palamque dicet: hoc habet
 Livoris audax Mystagogus, hoc habet
 Magnum in Poetam maximum
 Ausus nefas, ut Aleandri pagina,
 Laboriosa pagina,
 Confectus, et pungente confossus stylo
 Risum eruditis debeat.
 (fregio)

Orazione apologetica intorno alla poesia di Marino

I 1 Se andassi all'attacco di un qualche scrittore, cari ascoltatori, qualcuno potrebbe a buon diritto sospettare che io sia un amante delle discordie e che desideri ottenermi la fama come detrattore degli altri. 2 Ma nel mentre agisco da difensore¹ e tento di rigettare con questa mia risposta le insinuazioni altrui contro la fama del Marino, mi auguro di conseguire almeno un apprezzamento di buona volontà da parte di coloro che mi ascolteranno in modo equanime o che, lo spero, mi leggeranno in futuro.

II 1 Ed in verità nulla sembra più congeniale alla *humanitas*² che soccorrere con la nostra personale partecipazione – quando sia possibile – quelli che ci pare siano ingiustamente vessati. 2 Soprattutto poi se si sa che dalla incolumità di quello a cui si va in soccorso tornerà non poco lustro ed ornamento a tutti gli altri uomini. 3 La mia conoscenza di Marino risale a sei anni fa³ ed è di tal

natura che io non mi sento obbligato alla sua memoria per aver conseguito un qualche beneficio. 4 Solo di tanto in tanto mi sono rivolto a lui, spinto dalla celebrità del suo nome; celebrità che si era guadagnata già attraverso tutta l'Italia, e anzi in gran parte dell'Europa. 5 Che io parli contro i calunniatori che lo accusano lo impone la causa comune delle belle lettere⁴, lo impone la insopportabile iniquità e sfrontatezza di taluni.

III 1 Né vorrei che qualcuno credesse che io scenda in campo in difesa di Marino perché penso che egli abbia bisogno dei miei servigi a tutela della sua dignità. 2 Sia ben lontana questa opinione, si dissolva questo pensiero se per caso – cosa che credo assai improbabile – essi sono venuti in mente a qualcuno. 3 Egli, infatti, fuori dalla portata di qualunque tiro, se la ride ben al sicuro degli inutili attacchi di certuni e li dispregia. 4 E tuttavia è piacevole indulgere a questo compito, né sopporterò che ci si prenda gioco della semplicità di qualcuno. 5 Chi ignora infatti che si trovano in giro non poche persone le quali, deboli d'ingegno, vanno docilmente ovunque siano state chiamate? 6 Che sono così credulone da cambiar parere di ora in ora per la diversità di ciò che gli vien detto. 7 Questi, qualora sentano criticare serratamente un nome come che sia famoso, non hanno tanta capacità di giudizio da prendere una qualche iniziativa a favore di una delle due parti. 8 Bisogna soccorrere alla loro sprovedutezza affinché, se fino a questo punto si sono formati un pregiudizio contro Marino dalle voci fastidiose dei mormoratori, o se ne liberino, o – almeno – restino indecisi come presso a un bivio non sapendo dove andare. 9 E spero già che il frutto tornerà loro scevro da ogni biasimo quando sapranno che io ho parlato nel vostro consesso, voi che tanto eruditamente siete stati educati e che di tanto ingegno siete capaci, e quando anche sapranno che mi avete benignamente prestato la vostra attenzione. 10 Che lo facciate vi prego e ancor di più vi pregherò in nome della vostra *humanitas*⁵.

IV 1 Questo, ascoltatori, va detto prima di ogni altra cosa e va sottolineato nel modo il più accurato possibile come premessa alla confutazione delle accuse, e cioè che mi dolgo che sia stata rimproverata in modo rabbiosissimo l'eccessiva libertà nel parlare di cose amorose in alcuni libri di Marino e specialmente nel suo ultimo poema⁶. 2 Egli credette di poter seguire le orme di coloro i quali, quanto più facevano aperta professione di castità, cionondimeno ritenevano che i loro versi non sarebbero piaciuti altro che se fossero stati poco casti. 3 E così si erano comportati non soltanto il veronese Catullo, l'umbro Properzio, il romano Tibullo, lo spagnolo Marziale, ma soprattutto il suo conterraneo Ovidio, che voleva essere considerato maestro dell'amore.

V 1 E affinché nessuno obietti che quegli antichi esempi vadano lasciati perdere e che, col passare dei secoli, si sia vissuto in modo differente, si può

aggiungere alla lista l'esempio di Gioviano, che viene dalla medesima regione e i cui Endecasillabi non sono inferiori per licenziosità a quelli di alcuno degli antichi.⁷ 2 Marino desiderava, cosa che nessuno non si augura, che i suoi scritti fossero letti e si rendeva conto che i libri di genere più severo sono ignorati dalla gente. 3 Che c'è di strano se, nel voler rendere graditi al mondo ed ai suoi simili i frutti del suo studio, egli è stato da ciò trasportato come da un torrente così da oltrepassare i limiti di una scrittura vereconda? 4 Con sapienza gli eminentissimi dignitari che sono addetti all'Indice dei libri si sono schierati contro quel danno che sarebbe derivato al pubblico costume da pubblicazioni di tal fatta e, hanno vietato che nessuno legga tali scritti senza permesso.

VI 1 Che se il fato non ci avesse strappato l'autore con una morte prematura egli avrebbe in qualche dettaglio emendato i suoi lavori per farli giungere nelle mani di chiunque. 2 Nessuno difende Marino, quando la sua vena scorre troppo lasciva, nessuno non impugna con reverenza i moniti e le disposizioni dei sapientissimi Padri. 3 Questo farebbe lo scrittore se fosse qui superstita, prenderebbe di propria iniziativa la penna fra le mani ed espungerebbe qualsiasi cosa possa essere di scandalo. 4 Ma chi – parlerò chiaro – non fischierebbe la stupidità dei Marinomastiges⁸ che portano avanti il decreto dei Padri e, per dimostrare che non fu un grande poeta, ne biasimano la eccessiva licenza?

VII 1 E se per amore di discussione ci è lecito servirci dell'esempio, quasi tutto il novero dei massimi vati, che fino ad oggi ha goduto di assoluto prestigio presso chiunque, dovrebbe essere rigettato fra le schiere dei poeti di poco valore. 2 Si dirà che Marziale non sapeva limare i suoi epigrammi perché molti di essi non sono adatti ad un pubblico timorato; 3 l'*arbiter elegantiarum* Petronio sarà considerato un autore greve e non raffinato per aver esposto francamente le nequizie notturne di Nerone celandole sotto nomi svergognati; 4 i libri sull'*ars amandi* e sui *remedia amoris* verranno rifiutati come cose insulse visto che il Vate di Sulmona ha trattato con tanta accuratezza le tecniche dell'amore. 5 Diranno perfino che Jean Bodin e Machiavelli non erano versati nella trattazione di argomenti politici dal momento che essi inserirono nei loro libri proprio ciò per cui la loro lettura – a ragion veduta – è stata proibita. 6 E tuttavia chi è tanto sciocco o testardo da negare che questi due siano stati dopo Platone, Aristotele e Tacito⁹ i più sottili ed accurati di tutti nella trattazione delle loro dottrine? 7 Ma, ascoltatori, la somma ed evidente incompetenza che gli avversari dimostrano sempre quando attaccano Marino, mi spinge, cambiate le mie opinioni, a far sì che io la consideri piuttosto una forma di malignità. 8 Infatti, sebbene io non li consideri dei grandi ingegni, non credo tuttavia siano così stupidi,¹⁰ così sprovveduti da credere in tutta coscienza che ci sia sostanza in quella obiezione. 9 Dunque son del tutto simili agli avvocatucci del foro, che dicono qualsiasi cosa solo perché poi non si dica che son stati a bocca chiusa perché non dotati di una grande eloquenza.

VIII 1 È tempo ormai di dire su che base disprezzino e trascurino Marino, che cosa obiettinò soprattutto alla sua ultima fatica poetica. 2 Non cerco infatti di tendere agguati e non rifiuto la battaglia. 3 Non voglio rifugio in un bosco, non mi servo di astuzie, ma son pronto al confronto in campo aperto.

IX 1 Prima di tutto mettono insieme alcuni precetti sul poema epico desunti da Aristotele¹¹ e dai suoi interpreti per insegnare come esso debba costruirsi e in che cosa consista la sua bellezza. 2 Sostengono dunque che lo scrittore dell'*Adone* abbia mirato ad un genere di poesia eroica, ma che abbia mancato ai suoi propositi. 3 Come è possibile, infatti, – obiettano – che ciò che è pura finzione, che una storiella nell'insieme, così com'è, concepita da una mente tanto oziosa, sia diventata materia di un edificio¹² così grande? 4 Sostengono che i precetti della *Poetica* affermano che chi si accinge a trattare la materia epica¹³ stabilisca come fondamento del poema una azione che si è svolta realmente e che poi aggiunga molti elementi inventati. 5 Nessuno poi ignora che tutta la narrazione intorno all'amore di Venere per Adone è completamente falsa.¹⁴ 6 Aggiungono poi che tutta la vicenda è trattata, svolta, espansa all'infinito così che non sia possibile reperirvi alcun collegamento coerente tra le parti più importanti. 7 Dove si è avuto riguardo alla capacità mnemonica del lettore, della quale quel vertice di tutti gli ingegni, Aristotele, aveva prescritto si tenesse la massima considerazione? 8 Dicono anzi che le narrazioni mal combinate nel complesso dell'opera portano ad un gran tedio per la loro prolissità. 9 Che il poeta, anzi, ha voluto inserire moltissime descrizioni già ultimate in tempi diversi. 10 Affinché, isolate, non svanissero l'autore le ha cucite insieme al libro qui e là in modo inorganico. 11 Si lamentano del fatto che sovrabbonda, che non abbia mai saputo trattenere la mano dalla sua variegata tavolozza di poeta, che tutto rastrelli¹⁵ soltanto perché il volume possa accrescersi. 12 Dove sarebbe quella maestria così tanto apprezzata in Virgilio? 13 Dove il rispetto per l'accuratezza dello stile? Dove la sollecitudine per la posterità? 14 Laddove gli altri riducono molti versi ad un numero minore e, mordendosi le unghie, riportano tutto sotto la spada del giudizio stilistico, egli invece ha cercato la gloria piuttosto aggiungendo ed estendendo.

X 1 E le critiche non sono finite. 2 Ci sono quelli che professano una accuratissima conoscenza della lingua italiana e che non tollerano che in essa penetri nulla che non sia toscano e che non sia stato accolto¹⁶ nella tradizione del secolo d'oro, che fiorì nell'anno 1300 e durò all'incirca fino al 1400. 3 Sostengono che Marino si sarebbe preso troppa autorità nel donare la cittadinanza italica¹⁷ – quasi fosse un imperatore romano – a tanti vocaboli che non vengono attestati neppure nei toscani più antichi. 4 Che se a chiunque fosse lecito usare a piacimento parole che non sono veramente italiane, come se appunto lo fossero, sarebbe a quel punto compromessa tutta l'eleganza della lingua d'arte.¹⁸

XI 1 È da ascoltare infine anche quegli che perseguì Marino mentre era in vita¹⁹ con un odio inestinguibile. 2 Egli lo accusa di plagio per avergli sottratto così tanto materiale poetico e per essersi fatto bello di tante cose cercate altrove. 3 Annota anche di frequente ciò che egli ritiene sia terra terra e remoto dalle altezze. 4 E attraverso tali osservazioni di non gran conto si consuma praticamente tutta la farragine che ha pubblicato;²⁰ certamente un nulla, pressoché inconsistente, se le si togliessero le scherzose inserzioni dai suoi libelli e da quelli di alcuni altri, che non meritano di essere nominati in un contesto serio.

XII 1 Non mi riuscirebbe particolarmente complicato, ascoltatori, rispondere a queste accuse. 2 Infatti non sono tali da preoccupare seriamente chi sia pronto a ribatterle una per una. 3 Né credo che qualcuno in mezzo a voi sia turbato dal fatto che vengano portati questi attacchi²¹ ad un poeta celeberrimo. 4 Tanto manca, infatti, che possano dare ombra²² alla gloria di Marino che anzi, attraverso simili esercitazioni critiche, essa addirittura ne vien fuori sempre più sfavillante. 5 Questo è il destino degli uomini insigni: essere l'oggetto degli insulti di oscure comparse.²³ 6 Queste sono cose spiacevoli con le quali è inevitabile che abbiano a che fare quelli che vogliono meritarsi il cielo della fama immortale. 7 Così divennero famosi Omero, Virgilio e chiunque oggi sia annoverato fra le schiere degli uomini dotti. 8 Che se continuerò ad avere il favore della vostra cortesia, ripercorrerò le tracce degli avversari e spiegherò, lo spero, in che direzione esse vadano.²⁴

XIII 1 Per quanto riguarda ciò che sostengono circa le regole del poema epico non mi faranno di certo ridiscutere ciò che è stato già più e più volte messo in chiaro. 2 Questo desidero sapere dalle loro proprie voci a proposito della questione presente: se pensano che bisogna esigere che ogni poema scritto in verso eroico sia conforme alle leggi della *Poetica* di Aristotele. 3 O credono che dopo quelle opere non sia più lecito dar forma ad alcuna macchina²⁵ narrativa nuova? 4 Ovunque vadano a parare li avrò fra le mie mani né li lascerò andare prima che confessino di essere in torto e ritrattino. 5 Se infatti uno scrittore non può mettere i suoi piedi da nessuna parte se non gli va innanzi un gran maestro,²⁶ che ne sarà, di grazia, (per omettere il resto) della satira, che è una creazione esclusiva dei latini?²⁷ 6 I Greci infatti non pensarono mai ad un tal genere letterario. 7 Si dice che Lucilio fosse il primo a dirigere il suo corso per questa via. 8 Gli tenne dietro Flacco che, ridendo, disse il vero, censurò²⁸ i vizi e, non senza astuzia, pose detti mordaci anche all'orecchio degli amici. 9 In seguito meritò fama di censore Persio, dotato di singolare verecondia, e Giovenale tuonò di quando in quando così che si sarebbe giurato che, pur incedendo con un semplice sermone avesse messo i coturni.²⁹

XIV 1 Ma mi richiamano al poema eroico; dicono che la discussione è stata impiantata su di esso e che non bisogna perdersi in altri *excursus*. 2 Torno allora a trattare l'argomento che era stato prefissato. 3 Vorrei soltanto che dicano se apprezzano lo stile di Lucilio. 4 Se lo disprezzano saranno immediatamente banditi dagli ingegni sani ed esiliati dove dicono si trova la maggior parte del veratro.³⁰ 5 Chi non ha esaltato Flacco con plauso altissimo non soltanto per la lirica ma anche per le satire e le epistole, con le quali ci ha fatto conoscere i misfatti degli uomini? 6 Gli interpreti osservano che Orazio chiamava se stesso poeta biforme per questo: per la duplice gloria poetica e cioè quella lirica e quella satirica. 7 Qualora ammettano che i Latini si siano dedicati alla riprensione degli errori umani col favore di Apollo³¹ è necessario che, sconfitti, ci concedano anche che è possibile e legittimo dare vita ad un carne³² anche se esso non si conforma ai precetti di Aristotele. 8 Che se lo Stagirità fosse vivo forse non espungerebbe e ritratterebbe ciò che scrisse sulla poesia, ma accrescerebbe ed emenderebbe il suo volume in base a quello che, dopo la sua morte, è stato prodotto dalla felice audacia dei grandi ingegni.³³

XV 1 Il poeta non può tollerare dei limiti e adeguarsi ad essi. Non è esaurita la sorgente dell'Elicona. 2 Quelli che vogliono per il loro capo una corona che sia sempre verde e rigogliosa debbono tentare un sentiero che fino ad ora non sia stato percorso da nessuno.³⁴ 3 Gli allievi delle Muse si presentano alla ribalta per dilettare. 4 Ma è da ricordare la ragione di questo piacere, se essa si rigenera, se, per così dire, ha il gusto del vino novello,³⁵ se è finora ignota agli altri.

XVI 1 Anche le cose che danno più piacere perdono importanza e si immiseriscono dopo un uso assai frequente. 2 Avrebbe mai il Venosino toccato le stelle con il suo capo in alto se non avesse per primo adattato alla lira latina le belle armonie? 3 Questa è la sempiterna lode che spetta al Marino, per la quale i posteri si sono dati alla lettura del suo poema innumerevoli: che egli, non provenendo dal servo gregge degli emulanti, non riproduce i gesti e le voci degli altri come uno scimmiotto,³⁶ ma, spinto da divino entusiasmo,³⁷ ha percorso una nuova orbita. 4 Quanto grande, d'altra parte, è l'ostinata protervia dei suoi nemici che, ciò che avrebbe dovuto essergli ascritto come massima lode – lode alla quale essi stessi non hanno potuto assurgere –, lo trasformano in vituperazione. 5 Sappiamo del resto che un poema di grande valore è caduto in disgrazia quasi immediatamente e non viene letto più da nessuno, soltanto perché segue religiosamente il precedente di Torquato Tasso.³⁸ 6 Se Marino avesse percorso le stesse orme non ci sarebbe nessuno a fargli causa,³⁹ ma le successive imitazioni sarebbero usate infelicamente per le botteghe dei salumieri, per il pesce, per l'incenso o sarebbero avvolte agli sgombri.⁴⁰

XVII 1 Ma almeno, soggiungono, non avesse scelto una favoletta pura e semplice da allungare ed amplificare con i suoi versi. 2 Qualunque sia l'altrui convincimento io, ascoltatori, sono dell'opinione che non è meno difficile mettere sotto accusa le cose altrui che proteggere le proprie. 3 Infatti chi denigra, quante cose è necessario che abbia in mente? 4 È necessario che abbia valutato molto, che abbia visto il tutto dal punto di vista degli oppositori, che abbia previsto possibili obiezioni per potere, dopo attento esame, apporre il suo nero theta.⁴¹

XVIII 1 Alludo alla formulazione di un capo d'accusa,⁴² che, chi lo intenda sostenere, non abbia l'aria di essere maldicente e calunniatore. 2 Chi si erge a censore⁴³ di un libro altrui deve essere dotato di grande ingegno, naturale capacità di giudizio e vasta cultura. 3 I detrattori di Marino ritengono che il loro compito sia esaurito se proclamano adottato a sproposito un mero racconto a fine di meditazione. 4 Ma avrebbero dovuto dapprima valutare tra sé cosa può essere portato in difesa di quello che accusano. 5 Questo han trascurato, visto che sono sicuri di sé fino alla stupidità.

XIX 1 Il poeta Claudiano, che mai deve essere nominato senza altissime lodi, compose il "Ratto di Proserpina" in tre elegantissimi libri. 2 Egli fu in una altissima posizione sociale presso imperatori anche cristiani e conseguì l'alta onorificenza di una statua. 3 Non si ricorda che egli fosse mai criticato; eppure il suo argomento, svolto in tre volumi, non è meno favoloso di quanto lo siano gli amori di Venere e Adone. 4 Perché l'hanno scordato? O perché hanno trascurato con uno sbadiglio l'esempio di Claudiano? 5 Non avrebbero prima dovuto considerare che Marino sarebbe stato difeso, come dallo scudo di Aiace, dalla chiamata in causa dell'autorità di un grande poeta?⁴⁴ 6 Dicano ormai, visto che al principio furono distratti, cosa faranno. Rigetteranno il *Ratto di Proserpina* o lasceranno cadere l'accusa a Marino? 7 Infatti il latte non è più simile al latte, un uovo non è più simile ad un uovo di quanto non lo sia la tecnica di Marino a quella di Claudiano.

XX 1 Un sovrappiù,⁴⁵ ascoltatori, offro alla grazia vostra e chiedo perché, sebbene l'argomento del poema eroico debba consistere di fatti veri, altri scrittori, dei quali appunto abbiamo già parlato, hanno preso degli elementi fantastici e li hanno inseriti nel poema. 2 E a questa interrogazione replico in poche parole ciò che mi pare più verosimile.

XXI 1 In qualche modo merita il nome di "Storia" un argomento mitico che sia stato già trattato, trasmesso e passato così tanto di bocca in bocca che venga quasi considerato alla stregua di un fatto realmente accaduto.⁴⁶ 2 Di tal fatta sono il mito di Adone e Proserpina che sono divenuti familiari anche ai bam-

bini nelle scuole. 3 Poi, l'altro fatto che invocano contro, e cioè che le digressioni sarebbero mal disposte, non è di così grande importanza da dover convincere chi avendo una prima volta letto l'elegantissimo poema e, rileggendolo, abbia dinnanzi agli occhi la serie delle azioni e degli eventi, comprenderà con chiarezza la vacuità dei detrattori. 4 O forse questa è confusione?⁴⁷ Che Venere, indignata provochi una irosa reazione nel suo figliuolo, che questi, lasciato il cielo, mediti vendetta, che vibri un dardo contro sua madre, che ella arda d'amore per Adone, che infine amando possieda l'amato e lo assuma al regno come il più bello di tutti? 5 Che Marte pensi di sbarazzarsi del suo rivale e che alla fine lo uccida? 6 Che una volta morto Citerea lo pianga e l'onori di giuochi funebri? 7 Chi è di memoria così debole che, udite queste vicende anche solo una volta, non possa poi narrarle a suo piacimento? 8 E se piace fare un paragone, ci stupiremo del fatto che uomini dai gusti assai difficili hanno desiderato in Marino una organicità⁴⁸ così ansiosamente mentre hanno taciuto sia dell'intrico delle "Metamorfosi" di Ovidio sia dell'involutissimo *Orlando Furioso* di Ariosto. 9 Certamente, se paragonassimo questi due a quello che essi accusano di confusione, definiremmo un labirinto sia l'opera ovidiana sia quella ariostesca, rispetto all'ordine di Marino. 10 Se ammirano il sulmonese e plaudono al ferrarese portandolo alle stelle, perché cercano di denigrare il Nostro in modo così ingiusto?

XXII 1 Mi occupo adesso della eccessiva prolissità, con cui bollano le narrazioni del facondissimo poeta. 2 Mi accorgo che alcuni sono dilettrati dalla brevità mentre ad altri piacciono i lunghi discorsi. 3 Molte sono le inclinazioni naturali come molti sono gli uomini. 4 Plinio il Giovane testimonia che si trovò in violento contraddittorio con Regolo,⁴⁹ un avvocato di gran nome. 5 Questo, nel difendere le cause, riteneva adatta una orazione cortissima. 6 Plinio invece si dilungava in ogni particolare. E non fornisce argomentazioni di poco conto per far valere la sua opinione. Chi infatti le volesse ribattere si troverebbe ad affrontare non poca fatica. 7 Giulio Cesare Scaligero, uomo dal giudizio acutissimo, illustra Gioviano Pontano con lodi oltremodo sincere. 8 E tuttavia ne riprende l'esuberanza. 9 Questo sovrabbondare non impedisce a Pontano di avere un posto d'onore fra i poeti più famosi. Perché dovremmo estromettere il Marino da un tale consesso per un difetto non diverso (se difetto va definito)?

XXIII 1 Ho sentito uomini di altissimo ingegno dire che non deve sembrare prolisso quegli che parla dello stesso argomento con eleganza, con stile, con varietà, sebbene lo faccia a lungo. 2 Tanto manca che questo scrittore elegantissimo stanchi, che egli provoca piuttosto un desiderio di leggere di più con la sua copiosità. 3 E di certo, se valutiamo tutto per bene, diremo che Ovidio e Stazio o scrivono di gran lunga più diffusamente di Marino, o – ci sia concesso – non meno di lui. 4 Ricordo che Sforza Pallavicino,⁵⁰ che è nobile fra

tutti gli Italiani sia per natali che per dottrina, disse che le *Heroides* non hanno nulla da invidiare alle orazioni ciceroniane se si considerano tutti i punti di vista. 5 Chi oserebbe imitare le *Selve* di Stazio, che, pur apparentemente prive di un soggetto definito, quanto si ergono per copiosità di invenzione? 6 È un merito speciale di Claudiano proprio l'aver arricchito con i tesori del suo pensiero la povertà della materia trattata. 7 Se indagassimo la causa per la quale i detrattori dicono esserci troppa ridondanza, la scopriremmo nel loro struggersi di immenso dolore quando si vedono prosciugati d'ogni dolcezza del nettare di Museo, mentre i campi del Marino sono irrigati dalle perpetue correnti dell'itala facondia. 8 Fintamente ignari, come sono, si servono di questo trucco: ciò che non possono negare gli manchi, lo sminuiscono negli altri. 9 Ma questo mondo non è tanto sciocco da non cogliere la loro astuzia.

XXIV 1 Se da una parte è senza limiti la scala sulla quale un poeta eloquentissimo misura i suoi scritti, che cosa pensate si debba dire, ascoltatori, di quell'uomo che, ogni volta che gli vengano rubati⁵¹ dei frammenti poetici, lo fa notare con rigore? 2 Sta a vedere che chi a malapena non veniva schiacciato dal peso del suo stesso arredo, chi sovrabbondava del suo, era costretto ad andare a prendere in prestito dalle tasche piccole e quasi piene di ragnatele del suo vicino!⁵² 3 Ma quello che la coltissima e raffinatissima Francia ha ammirato per l'eloquenza, per la sua vena prorompente e davvero marina, sarebbe andato ad attingere ai rivoli torbidi di un uomo dalla lingua di fuori per la sete?⁵³ 4 Neppure se convocasse il gregge delle vecchiette che rubano le cene di Ecate,⁵⁴ potrebbe persuaderle. 5 Né un uomo così acuto, nel pieno splendore della sua fama avrebbe stimato se stesso tanto poco da abbassarsi a un livello tanto basso ed ignobile da inserire nei suoi libri formule sordide e volgari e, dopo averle inserite, da trasformarle il più possibile in splendide.

XXV 1 Vedete, ascoltatori, che ormai il mio compito di difensore è quasi esaurito. 2 Restano soltanto cosette da nulla che si disperderanno da sole nel vento e nel vuoto. 3 Infatti il nostro autore non soltanto non langue o incede strisciando, ma *più e più spazi di cielo va acquistando*.⁵⁵ 4 Quel vivido ardore di una mente ispirata, ovunque sia andato, accompagna la sua anima. Dal solo aspetto della sua fronte aggrottata, dalla penetrante acutezza del suo sguardo era possibile desumere che egli non perseguisse nulla che fosse sciatto, nulla di banale.

XXVI 1 Che se di quando in quando ferisce le orecchie toscane di taluno, se riporta all'uso alcune parole assenti nei repertori fin qui pubblicati, non gli mancano elementi che egli possa addurre per scusarsi (se di scuse ha bisogno). 2 Si arroga questo diritto in modo assolutamente meritato. 3 Fu spinto a farlo dall'esempio dei poeti italiani precedenti. 4 Nel leggere Dante, chi non è un

forestiero ammetterà che nella sua famosa *Divina Commedia* sono stati introdotti alcuni latinismi e idiotismi provenienti da quasi tutta l'Italia. 5 Petrarca accolse moltissimo dai vicini provenzali (come si chiamavano). Che la cosa stia così l'ha mostrato tante volte l'eruditissimo e acutissimo Alessandro Tassoni nel suo scritto sull'argomento.⁵⁶ 6 Anche l'Ariosto, la cui autorità è grande presso i Toscani, tentò di arricchire la lingua in cui scrisse. E neppure i dottissimi accademici Fiorentini disdegnano di cercare esempi dal *Furioso*, di quando in quando. 7 Qualsiasi invero sia l'opinione degli altri, nella Toscana stessa è possibile trovare uomini illustri – fra i quali non si trova Andrea Salvadori⁵⁷ – che affermano che, sebbene sia oggi in vigore l'uso della lingua italiana fissato in base all'accordo di alcuni dotti, sia possibile dotarla di altri vocaboli e renderla più ricca. E infatti quanto più ricca è la messe delle locuzioni, tanto più facile e più trasparente sarà l'abbellimento che si potrà conferire all'opera.

XXVII 1E per por fine davvero all'orazione, darei un consiglio a tutti quelli che fino ad oggi hanno parlato male di Marino: se non vogliono acclamare o dare plauso alla fama dell'uomo, si astengano almeno d'ora in poi da critiche malevole. 2 Infatti questo grand'uomo ha acquisito troppa gloria, ha conseguito un nome troppo illustre in lungo e in largo, si è accattivati troppi ammiratori dei suoi libri, sì che coloro i quali tentano di oscurare il suo splendore nulla riescono a smuovere. 3 Potranno attrarre una persona o due al disprezzo per i poemi di Marino ma mai riusciranno a che tutti quegli innumerevoli che si sono trovati d'accordo nel coprirlo di elogi ne parlino male successivamente e inveiscano su di lui.

Sullo sferzator di Marino, confutato dall'illustre Girolamo Aleandri⁵⁸

Mentre all'attacco va il Censor malevolo
del gran Marino come
a stuzzicare va un leprotto⁵⁹ pavido
la barba del leone
morto,⁶⁰ può questo solo il miserabile
che l'inclito di fama
Aleandri, suprema vetta ed apice
di vera erudizione,
brandisca l'arma del suo dotto eloquio
e faccia a pezzi il libro,
d'invidia pieno, con l'ardore strenuo
delle sue annotazioni.
Finché vivranno mai le belle lettere

colui che leggerà
 il carme di Marino su per l'aere
 innalzerà con lode,
 e ammirerà del vate la facondia.
 Ma dello Sferzatore
 il nome innanzi a tutti esploderà
 e quindi verrà detto:
 il Mistagogo⁶¹ di livore saturo,
 sì audace da tentare
 contro il gran vate un gesto così empio
 sia dalle dotte note,
 che dallo stilo del sapiente pungolo
 dell'Aleandri vinto,
 a uomini eruditi quai che siano
 fia debtor di riso.

NOTE

- 1 È il primo riferimento all'intento apologetico dell'orazione e la prima sottile allusione ad una dimensione per così dire giuridica della stessa; dimensione che ha ovviamente nella *Pro Archia* di Cicerone il precedente ineliminabile.
- 2 Qui il riferimento alla famosa orazione che Cicerone tenne nel 62 a.C. in favore del poeta tarantino comincia a profilarsi con più evidenza visto il richiamo perentorio all'*humanitas*, che, nata come ideale nel circolo scipionico, tanta importanza rivestì nel pensiero ciceroniano. Il riferimento più chiaro è però, come si vedrà, alla fine del prologo.
- 3 Anche se l'*Academicum instar* è del 1639 questo incontro con Marino non può essere ascrivito che al 1623 quando il Marino fu nominato, durante il suo breve soggiorno nella Capitale, 'principe' dell'Accademia degli Umoreisti, di cui anche il Nostro era membro. Che il Gaudenzi fosse a Roma è abbastanza probabile poiché egli era al tempo sotto la protezione di papa Paolo V e del Generale dei Gesuiti Vitelleschi e la sua missione come chierico secolare nei Grigioni dovette avere inizio poco dopo l'incontro. Se questo non si ammette tale evento rimane comunque il *terminus post quem* per ogni eventuale incontro e la composizione della orazione dovrebbe spostarsi almeno al 1629, cosa che non meraviglia affatto vista la natura dell'opera che è silloge di scritti vari.
- 4 La causa comune delle belle lettere (cfr. *Pro Archia* 1.2: "[...] omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum et quasi cognatione quadam inter se continentur") è un altro concetto che ci rimanda alla *Pro Archia*, divenuta già con Petrarca il manifesto dell'intangibilità dei poeti e più in generale della nobiltà dell'attività letteraria. Va comunque osservato che l'accusa concreta mossa al Poeta tarantino era quella di aver usurpato la cittadinanza romana e credo che a questo alluda assai finemente il Gaudenzi quando più avanti parlerà di Marino che dona la cittadinanza italica a vocaboli stranieri come se fosse un imperatore romano.
- 5 Qui il riferimento a Cicerone si fa letterale e serve a chiudere il prologo in modo solenne. Il richiamo alle qualità degli ascoltatori è legato ancora una volta all'*humanitas* (*Pro Archia* 2.3: "[...] ut me pro summo poeta atque eruditissimo homine dicentem, hoc concursu hominum litteratissimorum, hac vestra humanitate [...]").
- 6 La prima accusa è quella di licenziosità e si allude evidentemente alla messa all'indice

- dell'*Adone* avvenuta l'11 giugno 1624.
- 7 Alla lista degli elegiaci latini, integrata da Marziale (che l'autore ha assai presente nel corso dell'orazione) ed ovviamente da Ovidio, si aggiunge anche Pontano. Con grande maestria il Gaudenzi comincia a trattare un *leitmotiv* dell'opera e cioè quello delle 'orme letterarie'. Se Marino è grande, come vedremo più avanti, perché non segue i sentieri tracciati dagli altri nel genere epico, egli però cade nell'errore della lascivia proprio quando si affida all'*auctoritas* dei grandi a proposito dei temi amorosi.
 - 8 La parola è una interessante invenzione del Gaudenzi, adattata dalle *Vitae* virgiliane. Significa letteralmente "sferzatori del Marino" e si riferisce ai detrattori della sua opera poetica, primo fra tutti lo Stigliani, che proprio così verrà chiamato nell'epodo che segue l'orazione. Anche se l'immagine della "sferza" (μαῦστιξ) non è una novità per la contesa letteraria, ci piace vedere anche un sovrappiù allusivo nelle legante soprannome. Più avanti il Gaudenzi parlerà dello "scudo di Aiace" che si sarebbe dovuto usare per difendere il Marino. Non credo che l'Autore ignorasse, essendo la notizia di ambiente grammaticale, che fra le tragedie attribuite a Livio Andronico ed andate perdute vi fosse un *Aiix Mastigophorus*, e cioè un inquietante "Aiace portatore di sferza".
 - 9 Anche Bodin (1530?-1596) e Machiavelli vengono posti in un 'canone' come Marino e Pontano e nel canone Tacito non può mancare vista la grande influenza che esercitò sui due pensatori.
 - 10 La parola *plumbeus* per "stupido" è in Terenzio (*Heautontimorumenos* 5.1.4) e in Cicerone (*Tusculanae Disputationes* 1.29.71).
 - 11 È la seconda grave accusa: non conformità ai precetti della *Poetica* di Aristotele.
 - 12 Interessante la serie di metafore inerenti l'edilizia, introdotte da *constructio* (che abbiamo reso con "edificio"), il successivo *fundamentum* e il *superaedificet* che si è reso con "aggiunga [...] elementi che gli si presentano via via".
 - 13 La "materia epica" è detta *epica commentatio* e la parola valeva in Cicerone "diligente meditazione su di un argomento", specie in fase preparatoria, ed era calco del greco (Cic. *Tusculanae Disputationes* 1.30.74, traduzione di Platone, Phaedrus 12). Ma più in generale la parola passò a designare qualsiasi lavoro colto. Credo che la scelta lessicale del Gaudenzi si spieghi anche per il gioco di parole *commentatio* vs. *commentitia* (che vale "falsa"); v. nota 14.
 - 14 È traduzione di *commentitia*, che vale come già detto "falsa", ma ha una tradizione in bilico fra "frutto di fantasia" e "fraudolenta".
 - 15 Quella del non aver saputo trattener la mano dalla mensa poetica è già immagine del Marino che parla di "rampino", mentre *corradere* che vale "portar via col rastrello" è un verbo della commedia latina e si riferisce specialmente al denaro (Plaut. *Poenulus* 5.6.26 e Ter. *Adelphoe* 2.2.34).
 - 16 *Receptum* è termine di marca squisitamente filologica e vale "accolto in una certa tradizione".
 - 17 V. *supra*, Nota 4.
 - 18 È con lingua d'arte che si può rendere *pulcherrimus sermo*, evidente vezzo retorico dell'Autore che forse lo vede come contraltare del *sermo cotidianus* di cui parla Cicerone a proposito del suo epistolario.
 - 19 È quello che ci dice il *vivum* del testo. Si tratta ovviamente di Tommaso Stigliani e questa enfasi sul fatto che Marino fosse perseguitato "da vivo" è forse sia un riferimento alla nota prefazione in cui il materano sostiene di aver composto l'*Occhiale* mentre il rivale era ancora in vita, sia l'attestazione di una rivalità che durò effettivamente anni, sia, infine, una spia per richiamare il *leoni mortuo* dell'Epodo che segue l'orazione.
 - 20 A parte l'elegante allitterazione e l'assonanza di *tota teritur farrago* è da registrare l'intento etimologico che Gaudenzi mostra nel giustapporre i due termini *terere* ("triturare") e *farrago* ("mistura di sementi") come è attestato in un lemma di Festo). Credo si voglia anche alludere con grande finezza alle parole dello Stigliani che nell'*Occhiale* aveva definito "ferraggine" le digressioni di Marino.
 - 21 Il testo ha *iactentur* che richiama *impeti* della frase seguente che abbiamo reso con "essere oggetto di maldicenza".

- 22 *Obumbrare* è in antitesi con il successivo *illustretur* ("ne vien fuori [...] sfavillante") così come la coppia successiva *tenebriones-inclaruerunt*.
- 23 *Tenebrionum* è in antitesi con il successivo *inclaruerunt* ("divennero famosi") anche se di per sé significa solo "imbroglioni". Il lemma è attestato in Afranio da Nonio Marcello (19.4) ma è evidente che l'eruditissimo Gaudenzi gioca con la sua somiglianza a *tenebrae* in questa lunga serie di chiaroscuri della fama. Abbiamo cercato di preservare questa sfumatura con "maligne oscure comparse".
- 24 Vista la grande maestria del Nostro nell'alludere a fonti antiche non posso non sospettare che ci sia contaminazione di un luogo oraziano (*Epistulae* 1.1.73-75) e del famoso episodio di Caco dell'ottavo libro dell'*Eneide*. È un modo raffinato e intelligente di giocare con il *topos* delle 'orme letterarie' ('e non', a questo punto) di cui si è già detto e di cui si riparerà nel paragrafo seguente a proposito dell'*auctoritas* dei grandi maestri.
- 25 Dopo le metafore inerenti l'edilizia ecco una suggestiva immagine di tipo "meccanico".
- 26 Par di vedere quasi una immagine da "bella scola" dantesca che si riunisce, vista la menzione precedente di Omero e Virgilio e visto anche questo camminare in fila dietro un "gran maestro" che apre la strada.
- 27 È la citazione della famosa rivendicazione quintiliana *satura tota nostra est*.
- 28 Il verbo usato è *secuit* e credo che Gaudenzi alluda a Persio (1.114) che a sua volta usa il verbo proprio per Lucilio in un 'catalogo' di poeti satirici e comici che comprende anche Orazio, chiamato, come in questa orazione, *Flaccus* : "[...] vitium ridenti Flaccus amico / tangit [...]">(1.116-17).
- 29 È immagine che richiama proprio il *sermone pedestri* di Orazio citato dal venosino a proposito (*Ars Poetica* 95) della possibilità che lo stile comico si 'elevi' e che per converso quello tragico si 'abbassi'. Quello che sottolinea l'incredibile acutezza e pregnanza dell'immagine gaudenziana è il fatto che l'indossare i cotumi comportava che la statura stessa dell'attore aumentasse visto che si trattava di calzature piuttosto alte.
- 30 Si tratta di una pianta velenosa, il veratrum, spesso confusa con l'altrettanto pericoloso 'elleboro' e menzionata da Plinio in più luoghi (*Naturalis Historia* 8.152, 14.110, 25.52, 26.138, 28.171). Ci piace pensare che questa immagine possa aver suggerito al dottissimo Aprosio il titolo per la sua opera in difesa di Marino.
- 31 E cioè con successo d'ispirazione.
- 32 *Proba moneta cudi carmen* è metafora della zecca. *Moneta* vale sia "zecca" che "moneta" ed è attestato l'uso di *moneta probata* e cioè "moneta non falsa". Si insiste sul concetto di 'falsità' come del resto si era già fatto a proposito della "*commentatio commentitia*". Per l'immagine della zecca connessa alla poesia, ma senza connotazioni di autenticità è d'obbligo citare Giovenale (7.55) : "[...] communi feriat carmen triviale moneta [...]".
- 33 È lo stesso argomento che viene usato per Marino: se Aristotele tomasse in vita aggiornerebbe i suoi scritti. Vi è sicuramente un'eco ovidiana dai *Tristia* (1.7.40).
- 34 Si tratta del *topos* forse più produttivo della letteratura classica a proposito dell'attività poetica. Il poeta non deve muoversi su sentieri già battuti ma deve scoprirne sempre di nuovi. Se è vero che il primo ad usare l'immagine è Callimaco nel famoso prologo degli Ἀντίκτα, è da riconoscere però che l'invito a non passare per strade troppo frequentate era già nella precettistica pitagorica. Il numero dei *loci similes* nella letteratura latina è consistente: Orazio *Epistulae* (1.19.21): "[...] libera per vacuum posui vestigia princeps, / non aliena meo pressi pede [...]"; Properzio (3.1.14): "[...] non datur ad Musas currere lata via [...]"; Lucrezio (4.1): "[...] loca nullius ante / trita solo [...]"; Properzio (3.1.18): "[...] detulit intacta pagina nostra via [...]" e Virgilio *Georgicon* (3.291 sgg.). Anche questa volta però credo che la raffinatezza di Gaudenzi voglia ricongiungersi alla fonte primigenia, e cioè a Callimaco, i cui versi contro i Telchini non è escluso che leggesse in tradizione indiretta, proprio perché il poeta alessandrino dovette rappresentare ai suoi occhi l'archetipo dei poeti che vengono accusati di rompere con la tradizione di un genere. Ciò che rende però raffinatamente antifrastica la sua allusione è che Callimaco era accusato dai Telchini di scrivere poemi epici troppo brevi, e cioè l'opposto di ciò per cui il Marino veniva generalmente biasimato.

- 35 Il testo ha semplicemente *mustea*, da *mustum* ("mosto"). Abbiamo reso con "si rinnova" l'idea di ferschezza del mosto, del 'vino novello'. Del resto *musteus* è usato da Plinio il Giovane con gli stessi intenti in riferimento ad un libro (*Epistulae* 8.21.6) : "[...] non dubito cupere te [...] legere hunc adhuc musteum librum [...]".
- 36 *Cercopithecus* è attestato nella *Naturalis Historia* di Plinio.
- 37 Il lemma *oestrum* è in Festo e la spiegazione che lo accompagna lo denuncia come translitterazione dal greco e di conseguenza come filiazione della "divina mania" platonica: "oestrum furor graeco vocabulo".
- 38 È un riferimento difficilmente esplicabile ad uno dei tanti epigoni del Tasso schiacciati dalla sublime definitività dell'epica del Maestro.
- 39 *Dicam scribere* è translitterazione del greco δίκην γράφειν ed è una virata verso il linguaggio giuridico che tornerà ad essere usato più avanti a proposito del nero theta e della *criminatio*.
- 40 L'immagine sarà anche del Marino ma viene da lontano. La troviamo, insieme a quella dei braceri usati per l'incenso, in Persio (1.43): "[...] nec scombros metuentia carmina nec tus [...]" e in Marziale (*Epigrammata* 3.50.9) : "[...] quod si non scombris scelerata poemata donas / cenabis solus, iam, Ligurine domi...".
- 41 Si tratta di un uso giudiziale greco che consisteva nello scrivere sulle tavolette la lettera theta (iniziale di θάνατος che vale morte) per decretare la condanna capitale. Visto che si tratta di Marino non guasta ricordare che nella solita polisemia gaudenziana è forse da rintracciare anche un riferimento al fatto che sulle lastre tombali veniva incisa la stessa lettera e che la locuzione fosse poi passata metaforicamente nel campo letterario a significare critica negativa, stroncatura. Non solo si criticerebbe il Marino, quindi, ma lo si farebbe dopo la sua morte. Cfr. Marziale *Epigrammata* (7.37.2): "[...] est operae pretium discere theta novum [...]".
- 42 Il testo ha *criminatio*, che ci conferma questa virata verso il campo semantico giudiziale.
- 43 Ennesimo riferimento al "nero theta" e al luogo già citato di Marziale (7.37) dove si parla appunto di un censore, ma nel senso di un concreto magistrato dell'antica Roma.
- 44 È una chiara allusione alla proverbiale grandezza dello scudo dell'eroe omerico Aiace Telamonio, alto come una torre e rivestito della pelle di sette buoi, il cosiddetto scudo miceneo, dietro al quale l'eroe usava rannicchiarsi per evitare i colpi in battaglia.
- 45 Il testo presenta *auctarium*, lemma proveniente da Festo e che vale "aggiunta".
- 46 È un argomento usato dal Marino stesso.
- 47 Segue una specie di riassunto della trama dell'*Adone*, secondo la consuetudine dei detrattori e degli apologisti.
- 48 Il termine latino *connexio* è sostanzialmente ripreso da Quintiliano (*Institutiones* 5.14.6 e 5.14.23), ma non ha nulla a che fare in questo caso con la trattazione del grammatico che si riferisce ai sillogismi e quindi alla logica formale. È semplicemente un richiamo a coerenza ed organicità.
- 49 Cfr. Plinio il Giovane *Epistulae* (1.5.14).
- 50 La citazione è – non so quanto volutamente – sibillina: si trattava del marchese Alessandro Sforza Pallavicino, grande amico e protettore del Gaudenzi sin dal suo 'periodo romano' (1621-28, con alcune brevi interruzioni) e uno degli artefici, essendo intervenuto personalmente presso il granduca di Toscana Ferdinando II, dell'assunzione del Nostro a professore di greco nello Studio Pisano o del Cardinale Pietro?
- 51 Ancora una volta è chiamato in causa lo Stigliani, con la sua nota accusa di plagio. Il verbo usato da Gaudenzi è *surripere*, verbo tecnico dell'imitazione poetica (cfr. Cicerone *De Oratore* [2.242]: "[...] orator surripiat oportet imitationem, ut is, qui audiet, cogitet plura quam videat [...]") e piccolo richiamo al *corradere* precedente.
- 52 Le tasche dello Stigliani sono piene di ragnatele e poco o nulla possono offrire al Marino. Come è evidente il luogo citato è il famoso *Carme* 13 di Catullo in cui il poeta si rivolge all'amico Fabullo e gli chiede di portare del cibo quando si recherà a cena da lui poiché egli è troppo povero per offrirgli un sontuoso banchetto. Ancora un'immagine conviviale collegata all'arte letteraria come nel caso dell'epigramma 3.50 di Marziale che abbiamo già citato e in cui il poeta spagnolo minaccia l'amico Ligurino di non andare mai più a cena da lui se non si

deciderà a gettare le sue poco allettanti fatiche poetiche agli sgombri.

- 53 La tentazione di vedere nel luogo una velata allusione alla favola del lupo e dell'agnello è assai forte.
- 54 Si tratta ovviamente di un sacrilegio degno di essere compiuto da accattoni presso i crocicchi e che comunque connota le vecchiette negativamente anche dal punto di vista intellettivo, indicandone la superstizione. Il riferimento però resta oscuro.
- 55 L'emistichio *magis ac magis aera carpit* ci fa pensare che Gaudenzi stia citando Virgilio che nel quarto libro delle *Georgiche* (311) parla con ammirazione delle api e della loro vita. Il fatto è che l'emistichio virgiliano, che si riferisce allo sciamare, è leggermente differente: "[...] *magis magis aera carpunt* [...]". Il Nostro 'è costretto' a rendere il verbo singolare e ad inserire la congiunzione *ac*. Si sono usate le virgolette perché potrebbe trattarsi anche di una normalizzazione operata automaticamente dalla memoria. Quello che ci par certo e che, per così dire, conferma l'allusione è che Gaudenzi si guarda dall'usare qualsiasi 'spia' linguistica vicina agli altri due famosi 'voli', trattati invece da Ovidio (*Metamorphoseon* 4.616: "[...] *aera carpebat tenerum stridentibus alis* [...] e 8.219: "[...] *quique aethera carpere possent / credidit esse deos* [...]"), e cioè quelli di Icaro e Fetonte, proprio perché essi sono connotati negativamente essendosi risolti in tragedie. Per Marino è preferibile l'ammirevole industriosità dell'alveare virgiliano.
- 56 Si tratta delle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* del 1609.
- 57 Il personaggio ci è sconosciuto, ma dovette essere con tutta probabilità una figura legata all'ambiente scolastico toscano del tempo se non addirittura un collega del Gaudenzi all'Università di Pisa.
- 58 Abbiamo tentato di preservare il sistema ritmico dell'epodo (trimetri e dimetri giambici alternati) con l'uso di endecasillabi sdrucchioli alternati a settenari piani.
- 59 La *iunctura* "*pavidì lepores*" è negli *Halieutica* di Ovidio (64). Per l'immagine nel suo complesso vedi la Nota seguente.
- 60 Il luogo citato è in Marziale (*Epigrammata* 10.90): "[...] *quare si pudor est, Ligeia, noli / barbam vellere mortuo leoni* [...]". Il Poeta si rivolge a Ligeia, una donna non più nel fiore degli anni, e la esorta nell'epigramma piuttosto licenzioso a non tentare di risvegliare goffamente passioni ormai sopite. Il Gaudenzi, accorpando le due immagini delle pavidie lepri e del "piluccare con insistenza" la barba al leone ormai morto (abbiamo reso infatti con "stuzzicare" il frequentativo *vellicare* di Gaudenzi che rappresenta uno scarto rispetto all'originale), crea quasi un motivo favolistico a discapito dello Stigliani che è allo stesso tempo definito vile, insistente e spudorato.
- 61 È l'ultimo epiteto che tocca in sorte allo Stigliani. Il *Mystagogus* è, come si sa, quel sacerdote che nell'antichità iniziava gli adepti ai sacri misteri. Cicerone (*Verrinae* 4.132) usa però il termine in un contesto che vale la pena richiamare. Verre ha spogliato la Sicilia delle sue opere d'arte durante il suo funesto mandato di questore; pertanto le guide che accompagnano i visitatori a Siracusa e che sono chiamate *mystagogi* mostrano ai visitatori solo quello che manca nei templi e non quello che c'è: "*Itaque, iudices, ii qui hospites ad ea quae visenda sunt solent ducere et unumquidque ostendere, quos illi mystagogos vocant, conversam iam habent demonstrationem suam. Nam ut ante demonstrabant quid ubique esset, item nunc quid undique ablatum sit ostendunt*". Lo Stigliani dunque è chiamato così sia perché ha cercato di 'iniziare' tutti ai 'misteri' dell'antimarinarismo, sia perché è una guida abile a mostrare nel poema di Marino solo quello che non c'è (o, per meglio dire, che secondo lui non ci sarebbe) piuttosto che i pregi che vi si trovano.

Dante Alighieri. *Dante's "Monarchia."* Edited and translated by Richard Kay. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1998. Pp. 449.

In the modern era imperialism and world domination have become rather unpopular notions. Indeed to espouse one or aspire to the other is seen as politically incorrect, even fanatical, and perhaps worst of all, out-dated. And yet, throughout the world despots struggle to fight a rising number of independence movements, while in others, religious law or military dictatorship is being imposed in an effort to quell diversity and thereby ensure unity. At the same time, the European Community continues its quest for a unified state with a common currency and shared social values while Richard Kay, in his preface to this new edition of Dante's *Monarchia* expresses the thought that universal peace may only be possible through the imposition of a "single world government" (ix). It would seem then, that here, in the dying days of the modern empires, British, Soviet, and some would argue, American, notwithstanding the disdain in which "monarchy" is held by "modern" thinkers, politically, the idea of a single nation, a unified community, "e pluribus unum" clearly lingers as a viable and even desirable means of avoiding the discord which inevitably follows the diminution of a ruling power.

In the thirteenth and fourteenth centuries the decline of the Holy Roman Empire engendered similar issues and it is for this reason, perhaps more than any other, that Dante's *Monarchia* may be as useful now in addressing the issue of world government as when it was first composed. Nonetheless, the most recent editions have looked instead to the role the *Monarchia* plays in interpreting Dante's other works or vice versa. Prue Shaw for example, in her 1996 edition of the text suggests that the *Monarchia* was intended as a companion piece to the *Commedia*, positing a symmetry between the works which she sees as "inextricably linked" (Dante. *Monarchy*. Trans. and ed. Prue Shaw. Cambridge: Cambridge UP, 1996, xxiv). The 1916 Moore edition notes that the *Monarchia* "owes the greater part of its importance to the fact that it was written by the author of the *Divina commedia*" (Dante. *De Monarchia*. Ed. E. Moore. Introd. W. H. V. Reade. Oxford: Clarendon, 1916. vii). It is not surprising then that most editions and translations of the *Monarchia* have been prepared for Dante scholars and Italianists. Focusing on how it may be reconciled with Dante's other works, many of the translations of the *Monarchia* appear without the original Latin text and thereby dispense with what may be one of the most important clues to understanding the value and the purpose for the work.

Richard Kay's recent translation and edition of the *Monarchia*, however, takes a different tack. While his approach does not ignore the existence of Dante's other endeavours or the *Monarchia*'s literary value, this edition aims to consider the *Monarchia* as a self-standing artifact, influenced by Dante's own personal circumstances, yes, reflecting thought evident in other works by Dante, certainly, but at all times a product of a specific set of circumstances, not merely personal. In his lengthy and comprehensive introduction, Kay proposes that the *Monarchia* was written to support Can Grande della Scala's efforts to refute a papal bull, the *si fratrum*, issued in 1317 at Avignon,

which was in essence a warning that when the empire was vacant "no one should assume the name 'vicar of the emperor'." Can Grande, along with Matteo Visconti, Passarino Bonacolsi and others, was in immediate violation of the decretal and found himself and his family plunged into a dispute which eventually turned to war. According to Kay, Dante's work therefore has significance beyond the literary. If Kay's theory is correct - and it is amply supported in his introduction - the *Monarchia* represents a valuable document in the study of Italian and indeed, European medieval politics and the papal/imperial struggle of the fourteenth century.

The inclusion of the Latin text in this edition is therefore essential. For Kay, the *Monarchia* is a document, evidence in an historical puzzle, not merely an exegetical key to the *Commedia*. Accordingly, the language in which it is written speaks as much to the purpose of the document as to the reception its author intended and the audience he sought to reach. The notes are extensive and address each allusion and source in an attempt to elucidate the historical context and the audience to which each of Dante's arguments is addressed. The result is a cogent picture of a manifesto prepared as a weapon in a political struggle and a show of Dante's allegiance to his benefactors, owing its genesis as much to Dante's political beliefs as to the patronage relationship between him and Can Grande della Scala. The dating of the instrument is therefore of the utmost importance. To that end, Kay devotes, with highly satisfying results, a substantial portion of his introduction to an examination of the scholarly efforts to pinpoint the precise date of the *Monarchia's* composition.

Kay's summary of the fortuna of the *Monarchia* in the years following its author's death supports the reading which Kay urges; that it be read as a treatise intended to be used in the war between Empire and Pope for secular primacy. The reaction of the Catholic clergy to the *Monarchia* is perhaps the most compelling evidence in support of Kay's position. When the Roman Index - the *Index librorum prohibitorum* - was published in 1559, Dante's treatise, not yet printed, was on it. Further, in the same year, the *editio princeps* of the Latin text was published in Basel in a collection of treatises on the authority of the Roman emperor. In light of Kay's highly tenable arguments as to the timing and the purpose of the work, together with his findings as to its reception, it seems difficult to imagine that Dante intended the symmetry proposed by Shaw. As Kay points out, it was only in the eighteenth century, that is, some time after it had ceased to be read for its own sake, that the *Monarchia* was relegated to a mere entry in the standard *opera omnia*.

Kay's approach, that is, his treatment of the *Monarchia* as both artifact and chronicle as opposed to a merely personal or literary expression, results in a meticulous attention to detail in the many notes and appendices included in this edition. While Kay does not ignore the fact that the *Monarchia* was not Dante's only work and, where appropriate, includes the citations, comparisons and explanations necessary to locate it in terms of Dante's other works, this edition is as suitable for political scientists and historians as it is for Dante scholars. Like Shaw, Kay poses the question of what value the *Monarchia* might hold for modern readers. But for Kay, the answer lies in understanding that the *Monarchia* is "the product of a great rhetorician writing to persuade an audience conversant with medieval university culture" (xlili). Kay clearly sees the *Monarchia* as relevant political reading which can and does address issues which have by no means been resolved in the centuries following its composition.

Although as late as 1916, W. H. V. Reade implicitly acknowledged the political relevance and value of the *Monarchia* to modern readers ("The birth and independ-

ence of modern nations have led to mighty results; but is it so certain that they have accomplished the task imposed by Dante on the Emperor, the triumph of Justice over Force?" [xxxii]), it is only with Kay's edition that the *Monarchia's* usefulness is made explicit. In 1998, just as in 1916, as Europe again faces issues of nationhood, empire, unification and dictatorship, the *Monarchia* stands as a reminder that history very likely does repeat itself. If that is the case, the *Monarchia*, properly contextualized, as it is in this edition, may be studied as zealously as the treatises of modern political scientists. Richard Kay's edition is therefore not only of the highest quality and of enormous value to scholars, replete as it is with philological and bibliographical information, but extraordinarily timely. As Kay himself says in his preface, "our century has found many reasons for reading the *Monarchia*, but perhaps the greatest of all is the relevance of its ideals to our troubled times" (ix).

MARY ALEXANDRA WATT

University of Toronto

Francesco Petrarca. "*La lettera del Ventoso*" *Familiarium Rerum Libri IV, 1*. Testo a fronte. Prefazione di Andrea Zanzotto. Traduzione di Maura Formica. Commento e note di Maura Formica e Michael Jacob. Verbania: Tararà Editori 1996 ("di monte in monte" 1). Pp. viii, 77.

This delightful little volume (one could easily fit it in a pocket for hiking expeditions) opens with a graceful, lyrical preface written by the almost octogenarian Trevesan poet Andrea Zanzotto. The contemporary poet makes us realize how the much debated "lettera familiare" about climbing Mt. Ventoux in 1336 still has the power to move the reader to identify with Petrarch's physical and spiritual journey. The letter's "ricchissime sollecitazioni," in Zanzotto's words (viii), seem truthful, even though the reader is forced to recognize, and try to understand, the complexities of the Trecento literary devices Petrarch used. Zanzotto's preface is a compelling invitation to read or reread a text that holds appeal for all sorts of readers, from those who know Petrarch only through the occasional sonnet to the critic who wants to resolve the *crux* of the internal versus external (not to say 'fictional') autobiography of the great poet.

The Latin text is the definitive critical one established by Vittorio Rossi (Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, 1933— ristampa anastatica, Firenze: Le Lettere, 1997). There are five pages of endnotes to this text that serve to orient the reader by providing the necessary context of person, place and time, and by identifying Petrarch's ancient sources, in some cases citing a lengthy Latin text without translation. Adding to the popular appeal of this edition, the editors wisely decided to combine these two objectives in order to avoid having two sets of notes, one for the text and one for the translation, as there are in Dotti's edition. For the same reason it was a good and necessary decision to use endnotes rather than footnotes. Since the difficulties of accurately translating the meaning of Petrarch's Latin into Italian had already been skillfully addressed by Giuseppe Fracassetti (1863), Enrico Bianchi (1955) and Ugo Dotti (1970/74/78), Maura Formica was able to concentrate her efforts on adroitness and freshness of phrasing. The resulting translation flows smoothly and is a

pleasure to read, though it hardly gives us an inkling of Petrarch's masterful adaptation of Ciceronian style. In the twenty-three pages of commentary plus nine pages of notes that follow the Latin text and facing page Italian translation, Maura Formica and Michael Jakob deal with the much debated question of truth versus fiction in the interpretation of *Familiarium rerum libri IV, 1*. After reviewing the different critical stances from Carducci ("Petrarca alpinista") and Burckhardt ("scoperta del paesaggio," "primo uomo moderno") to the more recent and varied exegetical theses about the letter as Augustinian "conversio," and as "allegoria della vita umana" (Courcelle, Billanovich, Martinelli), Formica and Jakob launch an extensive and convincing discussion of why this brief letter deserves so much critical attention (33). Starting from the philological proofs given by Billanovich that Petrarch didn't start planning his literary epistolary until 1345 and that, therefore, the date Petrarch gives to his letter, 26 April 1336, is an "adjusted," fictional one for the real date of composition that critics now agree to be 1353 (39), the two authors of the commentary show how there are various other elements of the letter whose veracity could and should be questioned. These include the "chance" opening of Augustine's *Confessions* to the significant passage, the identity of Petrarch's interlocutor(s), the ascent of a real Mt. Ventoux, and both the exteriority and the interiority of the view. In discussing the various contemporary critical viewpoints on veracity, allegory, and conversion in the Ventoso letter that this speculation provokes, we are grateful to Formica and Jakob for taking into account, in addition to Italian critics, both the German (Kabitz, Groh, Stierle, et al.) and the American (Durling, Robbins, O'Connell, et al.) schools. One need only peruse the six pages of Bibliography (69-75) to be convinced of the breadth of preparation with which the commentary was prepared.

Scholars, students and general readers alike will all find this edition of Petrarch's "Ventoso Letter," *Familiarium rerum libri IV, 1*, pleasing in format and affordability, as well as reliable for the Latin text, the Italian translation, and the commentary. They have achieved their goal of positioning this quintessential Petrarchan text in all of its "straordinaria novità" (56).

DENNIS MCAULIFFE

University of Toronto

Alberto Casadei. *La fine degli incanti: vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*. Milano: Franco Angeli, 1997. Pp. 190.

The present volume is a collection of previously published and unpublished work on the evolution of chivalric literature during the Renaissance. As the author explains in the preface (7), the essays treat divergent topics but are unified by a common attention to philological problems and by the importance given to the cultural context within which the chivalric epic/romance developed. In the introduction (9-21), Casadei situates his collection within current scholarship in the field, placing particular emphasis on historical studies devoted to courtly culture and to the book market and on the relatively recent use of the methods of Anglo-American bibliography in the philological study of Italian texts of the fifteenth and sixteenth centuries. Drawing on this scholarship and on his

own research, Casadei proposes a reconsideration of several important aspects of the genre.

The collection is divided into two parts. The four essays collected in the first part examine and redefine the successive phases in the development of the chivalric tradition in the Cinquecento. In "Riusi (e rifiuti) del modello dell'Innamorato tra il 1520 e il 1530" (25-44), the author takes issue with the standard accounts of the history of chivalric literature, which claim that in the first two decades of the sixteenth century the genre entered a crisis that was poorly handled by Niccolò degli Agostini and the other *continuatori* of Boiardo but brilliantly resolved by Ariosto. On the basis of a close reading of chivalric romances written and published at the time, Casadei argues that the *Innamorato* was the primary model for these texts until about 1521; that the "moda boiardesca", although in competition with the "moda ariostesca", remained popular between 1521 and 1532; and that it was only after the appearance of the third and definitive *Furioso* in 1532, followed in short order by a marked shift from a "moda ariostesca" to the "modello ariostesco", that Boiardo ceased to be a significant influence on the chivalric literature.

Casadei extends his revisionary reading in a previously unpublished essay, "Il 'Rinaldo' e il genere cavalleresco alla metà del Cinquecento" (45-60). Here he contends that Tasso's early work, published in 1562, distinguishes itself from contemporary works such as his father's *Amadigi* and Danese Cattaneo's *Amor di Marfisa* – both tied in fundamental ways to the *Furioso*, still the dominant model – by moving away from Ariosto's poem and enacting a recovery of the old romances predating it. This recovery consists in a highly stylised use of "tutto il bagaglio tecnico-retorico e situazionale del genere cavalleresco" (47), since Tasso's purpose was to reduce "la funzione modellizzante del poema ariostesco" (50). The *Rinaldo*, therefore, represents a crucial passage in Tasso's poetic development. It is also "una chiusura di conti" (58), in that the poet's manipulation of the old romances, which Casadei considers "un esercizio ormai alla maniera del romanzo antico pre-ariostesco" (17), constitutes their final demise.

In the next two essays, the history of the genre is approached from a different perspective. In "I poeti, i cavalieri, le macchine, gli spazi: scienza e tecnica in Ariosto e Tasso" (61-74), the author examines the representation of contemporary scientific and technological advances by the two poets, paying specific attention to weapons, war machines, and cosmography. The *Furioso* mentions gunpowder weapons – i.e., Ariosto's famous invective against the *archibugio* in *Furioso* XI, 21-28 – but they are not described in great detail, their function being largely to elicit Ariosto's lament on the effects of modern warfare and the decline of chivalric values. In the *Liberata*, however, modern technology has entered "a pieno diritto nell'immaginario del poema, tanto da costituire il nuovo 'meraviglioso' al posto delle armi fatate della tradizione cavalleresca" (65); accordingly, Tasso's descriptions of war machines are highly detailed and exceptionally accurate. Differences are also evident in the two poets' treatment of the discovery of the New World. While both treat the event positively, their representation of geographic space is fundamentally different: "mentre la grande varietà di luoghi descritti nel *Furioso* presuppone ancora una concezione tolemaica dell'universo, il 'picciolo mondo' rappresentato nella *Liberata* costituisce una sorta di microcosmo volutamente ricostruito dopo che quella concezione si è deteriorata" (70). Casadei considers these different responses to *il nuovo* as essential to the evolution of the *poema cavalleresco* and *eroico*, and he extends his analysis to the *poema mitologico*. The essay "Il telescopio, 'ammirabile stromento': variazioni su 'Adone', X.39-47" (75-83), which ap-

appears here for the first time, is a reading of the celebrated passage that Marino dedicates to Galileo's invention. Here, Casadei elaborates on the poet's attempt, by means of the metaphoric value of the telescope, to absorb the new science into a conception of knowledge that is still primarily humanistic and literary. The author's overarching argument in these two essays is that the modes of representing reality imposed on chivalric literature by the new scientific culture were radically different from those it traditionally employed: it was by nature unable to sustain a scientific view of the world, and the inevitable result was "la fine degli incanti" and the eventual transformation of the romance into the novel.

The second part of the volume collects pieces of philological and bibliographical interest. The first of these, "Le ottave di Ariosto 'Per la storia d'Italia'" (87-112), is in effect the introduction to the second appendix, "Stanze 'Per la Storia d'Italia': testo critico e commento" (153-83), a critical edition of 84 stanzas that Ariosto wrote for the *Furioso* but eventually rejected. After a detailed account of the publishing history of these stanzas and a convincing reconstruction of their textual transmission, Casadei sets out the philological criteria for his edition, which includes copious linguistic and historical notes. In addition to the light he throws on the history of Ariosto's posthumous works, Casadei offers a wealth of useful information on the Venetian printing industry during the 1540s, to which he adds in the next essay, "Sulle prime edizioni a stampa delle 'Rime' ariostesche" (113-23). Here, he uses typographical evidence garnered from his examination of extant copies of the 1546 Venetian edition of Ariosto's *Rime*, published by Jacopo Coppa but lacking a printer's name, to propose an attribution to the printers Giovanni Antonio and Pietro dei Nicolini da Sabbio. Bibliographical evidence is also used to examine a hitherto unresolved problem: the three extant copies of the 1547 edition of the same work, also financed by Coppa, present variant colophons: two indicate that the book was printed in Venice on May 20, 1547, the other instead gives Florence as the place of printing and June 6 as the date. Casadei shows that this represents a case of separate issue: the entire edition was printed in Venice, but the colophon was changed in a number of copies, perhaps to facilitate their entry and sale in Florence. The second part is rounded off with a brief note, "Il privilegio dei 'Cinque canti'" (124-26), consisting of a transcription of the privilege granted in 1544 by the Venetian Senate to Paolo Manuzio for the publication of the Cinque Canti and other texts by Ariosto, and a brief consideration of the significance of this document for the complex question of the poet's posthumous editions.

The first appendix includes two review articles, reprinted and updated here to illustrate current critical trends in the field. In "Recenti studi di filologia dei testi a stampa" (129-38), the author traces the contributions made by Anglo-American bibliography since the early 1980s, concentrating on the more significant works, specifically Conor Fahy's *Saggi di bibliografia testuale* (Padova: Antenore, 1988) and *L'Orlando Furioso del 1532. Profilo di una edizione* (Milano, Vita e Pensiero, 1989); Neil Harris's *Bibliografia dell'Orlando Innamorato* (Modena: Panini, 2 volumes, 1988 and 1991); and Paolo Trovato's *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)* (Bologna: Il Mulino, 1991). In each case, Casadei summarises the work and discusses its significance for Italianists in general and Italian philologists in particular. His final assessment is a positive one: "gli attuali studi bibliologici costituiranno una premessa indispensabile sia per l'edizione critica di numerosi testi (soprattutto cinquecenteschi), sia per la piena comprensione delle linee secondo cui si sviluppò la letteratura nell'epoca della tipografia" (138). He provides a

similar survey in "Panorama di studi ariosteschi" (139-48), which evaluates developments in Ariosto criticism by examining works considered to be emblematic of significant critical trends and methodologies: Marina Beer's *Romanzi di cavalleria: Il 'Furioso' e il romanzo italiano del primo Cinque-cento* (Roma, Bulzoni, 1987), representative of the research on chivalric literature sponsored by the Istituto di Studi Rinascimenti in Ferrara; Albert Ascoli's *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance* (Princeton: Princeton UP, 1987), an important example of the North American hermeneutic approach; Mario Santoro's *Ariosto e il Rinascimento* (Napoli: Liguori, 1989), emblematic of post-Crocean criticism interested in the cultural implications of the *Furioso*; and Sergio Zatti's *Il 'Furioso' fra epos e romanzo*, (Lucca: Pacini Fazzi, 1990), which shows the influence of the psychoanalytic theories of Francesco Orlando. The two review essays constitute a useful orientation in the vast field of Ariosto studies. The first appendix includes a brief but significant note, "Il 'Pro bono malum' ariostesco e la Bibbia" (149-51), in which Casadei proposes several Biblical passages as possible sources for the motto, expressive of the theme of human ingratitude, found in the first editions of the *Furioso*.

The essays are all exhaustively annotated, and those which were previously published have been edited and updated. The volume contains a useful index of names.

The author made previous contributions to Ariosto studies in his monographs *La strategia delle varianti: Le correzioni storiche del terzo "Furioso"* (Lucca: Pacini Fazzi, 1988), and *Il percorso del "Furioso": Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521* (Bologna: Il Mulino, 1993). This latest volume retains a strong focus on Ariosto, but the scope has been widened considerably. Although it is inevitable that a collection of articles written at different times lack some unity, the volume succeeds in presenting a clear view of questions central to the history of chivalric literature in the Renaissance. Furthermore, in dealing with the variety of issues examined here, Casadei has drawn expertly from a wide range of scholarly work, and he has shown himself to be sensitive to the possibilities offered by methodologies not traditionally applied to chivalric texts. In consequence, the volume also serves as a valuable illustration of the current state of scholarship in the field and of promising directions for future research.

ANTONIO RICCI

University of Toronto

Ezio Bolis. *L'uomo tra peccato, grazia e libertà nell'opera di Paolo Segneri SJ (1624-1694). Emblema di un approccio "pratico-morale" alla teologia*. Roma: Pontificio Seminario Lombardo; Milano: Glossa, 1996 (Dissertatio, Series Romana - 13). Pp. xvii, 255.

Uno dei luoghi comuni nella bibliografia critica segneriana degli ultimi trent'anni è la mancanza di studi sull'illustre gesuita, sia che si pensi a singoli aspetti della sua opera, ignorati o trascurati per il passato, sia che si alluda all'assenza di un lavoro organico e aggiornato. Data per buona una simile premessa, rinnovata puntualmente da don Bolis (5, 7), sarebbe facile dedurre che ogni saggio su Segneri debba diventare per forza di cose il benvenuto, presso quanti si occupano di questo argomento e, in

generale, della cultura religiosa nel Seicento. Il libro di Ezio Bolis, tuttavia, non si limita a riflettere e incoraggiare il risveglio di interesse generato dalla ricorrenza del trecentesimo anniversario della morte di Segneri, celebrato nell'ambito del convegno di Nettuno (1994-1995) e accompagnato dall'uscita di varie pubblicazioni: ad esempio, Paolo Segneri, *Novelle morali eloquentissime*, introd. e note di Quinto Marini, nota biografica di Mario Fois (Roma: Ugo Magnanti editore, 1993); Giuseppe Massei S.I., *Vita di Paolo Segneri*, a cura di Quinto Marini (Roma: Ugo Magnanti editore, 1995); e gli Atti del convegno nettunese sopra citato, Rocco Paternostro e Andrea Fedi, *Paolo Segneri: un classico della tradizione cristiana* (Stony Brook: *Forum Italicum Inc.*, Filibrary n. 15, 1999). Pur con certi limiti di impostazione e di struttura, *L'uomo tra peccato, grazia e libertà nell'opera di Paolo Segneri* merita di esser letto con attenzione, perché è capace di offrire, insieme a parti genericamente scolastiche (come si richiedono, per amore di completezza, a una tesi di dottorato), un serio contributo alla comprensione del pensiero religioso del nostro Autore.

Il testo pubblicato da Bolis riproduce la sua tesi di Dottorato in Teologia (Pontificia Università Gregoriana di Roma, a.a. 1994-1995). Si articola in due sezioni, precedute da una svelta "Introduzione" metodologica (3-8) e seguite da estese "Conclusioni generali" (217-32). La prima sezione, "Profilo biografico e opere di Paolo Segneri" (9-104), è a sua volta introdotta da una premessa che ne riassume i contenuti e promette un'"analisi letteraria" delle opere di Segneri, sempre asservita comunque all'elucidazione dei dati teologici (11). Inaugura la sezione una biografia del padre Segneri (13-36), che da un lato – sulla scorta della *Vita* di Massei, delle *Lettere* edita da Giuseppe Boero (Napoli: Presso G. Nobile Libraio-Editore, 1848) e dei numerosi documenti inediti esistenti presso l'ARSI (Archivum Romanum Societatis Iesu) – mira a stabilire circostanze e modalità delle varie fasi della vita e dell'attività di Segneri, dall'ambiente familiare alla formazione culturale e spirituale, alla predicazione, all'opera missionaria, alle nomine pontificie che lo portarono a Roma, dove passò contro voglia gli ultimi anni di vita; dall'altro, sul fondamento di una bibliografia più ampia e diversificata, intende ricostruire il contesto storico-culturale in cui Segneri si trovò ad operare. Nel complesso questa parte del testo dimostra una natura eterogenea e oscilla tra la funzione informativa e l'approfondimento: Bolis non entra nei dettagli del lungo soggiorno di Segneri a Firenze, né si dilunga sulla sua permanenza a Roma; e il lungo paragrafo dedicato alle missioni, sebbene nel complesso offra una buona sintesi dell'argomento (26-34), tralascia purtroppo i contributi di Valerio Marucci (ad es., "L'autografo di un'opera ignota: le missioni rurali di Paolo Segneri", *Filologia e critica* 4.1 [genn.-apr. 1979]: 73-92) e altri testi più rari, ma ricchi di spunti preziosi e di rimandi a fonti locali (come Dante Biagiotti, "Il padre Segneri in Valdinievole", *Bollettino di ricerche e di studii per la storia di Pescia e di Valdinievole* 2.2 [4 nov. 1928]: 51-58; oppure Vigenio Soncini, *Il p. Paolo Segneri [1624-94] nella storia dei Farnese a Parma, con lettere inedite e documenti*, Torino: Soc. E. Internazionale, 1925, studio che Bolis cita solo in bibliografia); perfino un testo chiave come la *Pratica delle missioni del padre Paolo Segneri... continuata dal P. Fulvio Fontana* (Venezia: Presso Andrea Poletti, 1714; Venezia: Presso Giuseppe Rosa, 1763) è citato raramente e solo per via indiretta, rinviando a padre Guidetti (Armando Guidetti S.I., "Il P. Paolo Segneri", *Le Missioni popolari. I grandi gesuiti italiani*, Milano: Rusconi, 1988: 104-27). In compenso sono ricchi e utili i riferimenti a saggi critici che hanno trattato il tema delle missioni in rapporto alla storia della Chiesa.

Il secondo capitolo della prima sezione (37-95) è un vero e proprio catalogo delle opere di Paolo Segneri, a ciascuna delle quali è riservato un paragrafo e a volte più sottoparagrafi. Ovviamente le osservazioni che questo catalogo raccoglie, a causa della sua stessa ampiezza, sono talora generiche: gli resta comunque il pregio non indifferente di rappresentare una rassegna completa delle opere di Segneri. Per motivi facilmente comprensibili, quando si pensi al titolo e all'obiettivo della tesi di Bolis, questo capitolo è piuttosto sbrigativo nella presentazione di certe opere che pure meritano seria considerazione dal punto di vista dell'indagine sulla letteratura, come la traduzione del *De bello belgico* di Famiano Strada (37), i *Panegirici Sacri* (37-39) e le *Prediche dette nel Palazzo Apostolico* (44). Non poche invece, per le stesse ragioni, sono le pagine dedicate al *Quaresimale* (39-43), all'*Incredulo senza scusa* (68-79) e alla *Concordia tra la fatica e la quiete* (83-88). Abbastanza approfondita è anche la parte riguardante gli scritti e le posizioni di Segneri contro il quietismo (79-93), quantunque le indicazioni più fruttuose sulla questione vengano sviluppate soltanto nella seconda sezione del libro (185-86, 194-95, 202-7, 228-29), quando Bolis giunge a individuare con estrema chiarezza l'essenza positiva della proposta ecclesiale segneriana, troppo spesso abbassata al livello di una cerebrale e monocorde difesa dell'ideologia dominante: "Il cristiano idealizzato dal nostro Autore", scrive don Bolis, "è membro di una Chiesa 'palpabile', visibile, pubblica, nella quale anche le più alte estasi... sono considerate effusioni esterne, 'corporee', partecipabili. Grande rilievo assumono gli aspetti visibili della religiosità vissuta: benedizioni, processioni, pubbliche penitenze.... Tutto ciò... concorre però a promuovere una rivalutazione delle piccole cose, degli umili mezzi ed espedienti attraverso i quali il semplice cristiano tenta di coniugare la fede alla propria realtà esistenziale. La fede così intesa comporta necessariamente una dimensione istituzionale che di fatto è la forma tradizionale della pratica della fede"; la crisi degli autori quietisti, dunque, "fu la crisi di un sistema elitario e sancì il definitivo passaggio a uno stile popolare e uniforme nel condurre la pastorale" (205).

In chiusura della prima sezione del libro, Bolis, muovendosi verso il campo che gli è più congeniale, la teologia, anticipa una serie di conclusioni, le cui parti più valide sono quelle concernenti il ruolo dei gesuiti nelle missioni in terra italiana, le cosiddette "Indie nostrane" (99-100), e quelle che ospitano un primo tentativo di inquadrare sistematicamente la natura "militante" dell'impegno intellettuale e pastorale di Segneri: "per lui la fede cristiana è 'sociale', deve riguardare l'*ethos* e radicarsi nella condizione storica dell'uomo.... Segneri, di fronte alla contestazione delle istituzioni tradizionali, ribadisce non soltanto la verità della fede ma anche delle sue mediazioni storiche" (103; cfr. anche 103 n. 21, 225).

La seconda sezione, "I tratti dell'uomo cristiano secondo Paolo Segneri" (105-215), prende le mosse dall'individuazione dello schema entro cui si articola l'approccio segneriano alla teologia e all'antropologia. Bolis vi riconosce le caratteristiche fondamentali del "modello storico", nel quale "gli asserti teologici vengono concepiti come gli elementi di un racconto che segue l'ordine temporale secondo cui i vari misteri si sono realizzati nella storia dell'umanità" (107), e rintraccia l'origine di questa impostazione nella patristica, con l'apporto, in epoca medievale, di Ugo di San Vittore, Pietro Lombardo e San Tommaso d'Aquino. Andando finalmente al di là dei rapporti, già ben delineati nel passato, tra Segneri e la scuola teologica che emanava dal Concilio di Trento, don Bolis chiarisce i debiti del nostro Autore nei confronti

della scolastica (cfr. ad esempio 198 n. 77), un tema costante, del resto, negli studi su Sant'Ignazio di Loyola (cfr. ad esempio *Ignatius of Loyola. The Spiritual exercises and selected works*, a cura di George E. Ganss S.I., con la collaborazione di Parmananda R. Divarkar S.I., Edward J. Malatesta S.I., Martin E. Palmer S.I., New York: Paulist Press, 1991: specialmente 35-41, dove si parla appunto di Ignazio, Tommaso d'Aquino e Pietro Lombardo), e definisce i punti di contatto con Santa Teresa del Gesù e San Giovanni della Croce per rinforzare l'idea che a dispetto della concezione tradizionale di un Segneri apologeta (73 e sgg.), "non solo è possibile ma anche necessario parlare di un 'Segneri mistico'" (57 n. 64; cfr. anche 57-59), suggerimento che rappresenta a mio avviso un passo avanti considerevole rispetto alle riduzioni e alle critiche che l'immagine religiosa di Segneri ha subito fino a pochi anni fa.

Nel contesto delle affiliazioni culturali e spirituali di Segneri, Bolis accenna anche, sia pur brevemente, a un altro tema passibile di ulteriori e fertili ricerche, cioè le affinità tra la rappresentazione (di lontana ascendenza anselmiana) di Dio come "giustiziere" e "penalista" (148), che permea soprattutto le prediche di Segneri, e la cultura giuridica (ad esempio la dottrina sui crimini di lesa maestà) e il tessuto socio-economico contemporanei. Del resto, che Segneri fosse sensibile, oltre che alle istanze religiose, proprio ai dati politici e sociali, ce lo confermano un gran numero di testimonianze, a cominciare da certi luoghi delle *Lettere inedite di Paolo Segneri al Granduca Cosimo terzo, tratte dagli autografi* (a cura di Silvio Giannini, Firenze: Felice Le Monnier, 1857), per passare alla ricorrenza nelle prediche del Quaresimale delle incarnazioni secentesche di concetti come giustizia, legge e proprietà, fino ai relevantissimi contributi di Segneri alla terza Edizione del Vocabolario della Crusca: innumerevoli sono i termini giuridici, amministrativi e burocratici nuovi che entrano in quell'edizione del Vocabolario sulla scorta di esempi tratti dalle opere del gesuita.

Buona e utile, in questa seconda sezione del libro, è l'analisi sistematica a cui è sottoposto il tema dell'"uomo peccatore" (cfr. ad esempio 122-40 e 210-12, di speciale interesse 212 n. 11), che pervade la predicazione segneriana e ne rivela la matrice post-tridentina. Non sono interamente d'accordo però con la premessa teorica da cui procede Bolis. Il suo ragionamento si può riassumere come segue: dal momento che Segneri e altri missionari dell'epoca soffrivano di una "mentalità fissista", che "riteneva frutti della provvidenza e dati immutabili gli assetti sociali in atto" e impediva loro di "provocare fermenti o critiche nei confronti dei poteri e delle autorità locali" (33), ciò che restava da combattere era "una cosa sola: il peccato" (*ibidem*). Ora, se per "mentalità fissista" si intende un atteggiamento genericamente conservatore, che riguardi le strutture di fondo dello Stato o i privilegi dei regnanti, il giudizio di Bolis può essere applicato certamente anche a Segneri; comunque non si possono ignorare quelle ambizioni di riforma della società che il nostro Autore esprime in parecchie pagine del *Quaresimale* e nelle lettere indirizzate a membri influenti della corte fiorentina e di quella parmense, proposte indubbiamente condizionate, qua e là, dalla riduzione della prassi politica a semplice difesa della moralità, ma inquadrata e pronunciata nell'ambito di una visione complessa e dinamica dei rapporti tra Stato e Chiesa, in cui la lettura di Machiavelli e di Botero si sposa alle ripetute condanne delle pompe e degli eccessi di nobili e ricchi. È innegabile che Segneri meriti le critiche di Bolis, se si considerano affermazioni come questa: "chi è nato vile, difficilmente egli può co' propri talenti arrivare a nobilitarsi.... È vero ch'egli può con essi ascendere a gradi anche sublimissimi; ma sempre in lui rimane indelebile quella nota: egli è di schiatta

plebea, di sangue putente, di vil prosapia servile" (Paolo Segneri, *Panegirici Sacri*, in *Opere*, tomo I, *Prediche e Panegirici*, Milano: Società Tipografica di Classici Italiani, 1837, 540; devo l'indicazione del passo a Rocco Paternostro). E Bolis non fa che ribadire con altri termini e da altra sponda le accuse di Giulio Marzot, il quale scriveva: "La struttura sociale gli si poneva dinanzi come segno della Provvidenza divina, non come il prodotto di eventi e di necessità storiche.... Il problema sociale non surge nel Segneri a scienza, rimanendo ancora chiuso in quello morale" (*Un classico della Controriforma: Paolo Segneri*, Palermo: G.B. Palumbo, 1950: 95). Al tempo stesso Bolis e Marzot non tengono nel dovuto conto che, proprio in nome di una morale che giudica con metro uniforme nobili e plebei, Segneri non risparmia accuse violente nei confronti di dame e cavalieri; e se fa un'eccezione talora per i sovrani, questo avviene non per motivi di classe o per piaggeria, ma in nome della dottrina della Ragion di Stato (discutibile quanto si vuole, eppure motivata e corroborata a quel punto da quasi un secolo di dibattiti e di elaborazioni concettuali), e per giunta a vantaggio non di un personaggio qualunque, bensì di Cosimo III, che lo stesso Bolis ritiene degno finalmente di recupero (25-26) rispetto allo scempio che della sua immagine ha fatto la storiografia, in particolar modo quella risorgimentale.

Le "Conclusioni generali" che chiudono il saggio di Bolis ripropongono alcune questioni di metodo e di teoria già introdotte nel corso del testo, per riaffermare nozioni a loro modo ovvie, ossia che ad ogni teologia corrisponde un veicolo comunicativo, non limitato al linguaggio, e che se da un lato Segneri riuscì a trasmettere l'annuncio cristiano con particolare successo, d'altro canto non si spinse al di là delle "domande di un certo tempo" e dei "termini" in cui quelle domande venivano concepite e formulate dagli uomini della società alla quale egli apparteneva (219): "non c'è fede senza linguaggio, dunque senza oggetti, senza segni, senza 'pratiche'" (223), sebbene la teologia non possa essere ridotta al semplice "vissuto". Ma Bolis in questa parte va oltre i confini del giudizio storico su Segneri e la sua epoca, per misurare la validità e i limiti di certe strategie pastorali rispetto alle tendenze e alle acquisizioni della teologia dei nostri anni; si distingue per acutezza e freschezza di formulazione la sua obiezione contro un certo tipo di moralismo che informa il pensiero segneriano, per cui il precetto morale diventa "norma ideale" che prescinde dalle "forme effettive dell'esperienza" e dall'"identità stessa del soggetto agente" (227), e il messaggio cristiano rischia a quel punto di diventare una filosofia, separata o giustapposta rispetto alla vita. Un'altra critica, che Bolis rivolge a Segneri e al probabilismo imperante alla fine del Seicento, è di aver favorito il passaggio dalla "preoccupazione per la verità" cristiana alla "preoccupazione per la certezza" della coscienza, vale a dire "la preoccupazione di applicare in modo corretto la legge" (*ibidem*), generando quell'inclinazione al legalismo che anima la casuistica secentesca.

Completa il libro una sezione intitolata "Fonti e bibliografia" (233-47), che ospita un elenco degli scritti di Segneri, compilato sulla base di Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, tome VII (Bruxelles-Paris: Oscar Schepens, Alphonse Picard, 1896), ma privo di indicazioni sulle numerosissime traduzioni (di cui il Sommervogel abbonda); suddivisi per argomento, si citano poi una lunga serie di studi, su Segneri, ma più ancora sulla teologia, la religiosità e le missioni nel Seicento.

Considerato nel suo insieme il lavoro di Bolis è valido. Assume di quando in quando l'aspetto di un mosaico di citazioni, accompagnate da commenti lucidi ma

troppo succinti, cosicché l'analisi cede il posto alla sintesi e alla descrizione; pur con questi limiti, ha il pregio della completezza, nella trattazione degli argomenti, e dunque è un libro indispensabile, da avere a portata di mano, per chi si occupa di Segneri e di letteratura religiosa del Seicento. Estese e puntuali, ricchissime di citazioni ben scelte sono le note a piè di pagina (due note però contengono il medesimo testo: 31 n. 95 e 43 n. 29); i luoghi segneriani citati nel testo e in nota sono tratti da un'edizione popolare ottocentesca, *Opere del P. Paolo Segneri della Compagnia di Gesù* (8 voll., Milano: Borroni e Scotti 1853-55), piuttosto che dalle edizioni pubblicate vivente l'autore o da raccolte postume più accreditate (come quelle settecentesche di Monti a Parma e di Baglioni a Venezia). È decisamente convincente la tesi di fondo del libro, che la teologia segneriana ha una natura eminentemente "pratica"; su questo insiste giustamente anche la Prefazione di Angelo Bertuletti. E lo svolgimento di tale tesi è sufficiente a giustificare e motivare la lettura del libro anche da parte di quanti si occupano di letteratura e di cultura del Seicento, piuttosto che di teologia o di pastorale. Per quanto Bolis si sia mantenuto entro i confini stabiliti dallo scopo e dalla funzione di questo lavoro, non è difficile ricavarne spunti di rilievo per estendere l'indagine sul fronte della visione storico-politica di Segneri, intrecciata alla pluriennale collaborazione del gesuita con il governo del Granducato toscano: del resto già molti anni fa Mario Scotti aveva parlato della qualità pervasiva e dominante dell'"impegno ideologico" di Segneri, nella sua opera di scrittore, predicatore e missionario (Daniello Bartoli e Paolo Segneri, *Prose scelte*, a cura di Mario Scotti, Torino, UTET, 1967: 453, 455). Sicuramente un denominatore comune lega le strategie politiche e quelle religiose, nel caso di Segneri: la formula adottata da Bolis dell'"approccio pratico-morale" rispecchia alla perfezione il grado di osmosi che in tanta parte del Seicento unisce i campi della politica e della teologia. Come scriveva Cesare Ripa alla fine del paragrafo sulla "Theologia": "Il lembo della veste sostenuto dalla mano che sta distesa verso terra, dimostra che una parte di Theologia si stende alle cose basse, ma necessarie, che sono il formare debitamente le attioni nostre, regolarsi nelle virtù, fuggire li vitij, honorar Dio esteriormente, e altre cose simile, le quali sono, come una veste, sotto alla quale non penetrano, se non le menti illuminate da Dio" (*Iconologia, ovvero Descrizione d'Imagini delle Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, In Padova per Pietro Paolo Tozzi, MDCXI, Nella Stamparia del Pasquati: 513).

ANDREA FEDI

University of Stony Brook

Carlo Goldoni. *La Locandiera*. Edited and introduced by Deirdre O'Grady. Dublin: University College, Dublin, Foundation for Italian Studies, 1997. Pp. 174.

Teachers of Italian in Anglophone countries have undoubtedly experienced the challenges of teaching major works of Italian literature to students who are still developing competence in the language. For the student trying to fully comprehend the language and meaning of the text, the experience of reading these works is also chal-

lenging and, at times, frustrating. Occasionally we come across an edition specifically designed for the Anglophone student which makes the reading experience much less frustrating and more fruitful. For this reason, Deirdre O'Grady's edition of *La locandiera*, which is "intended for second- and third-year university students of Italian literature" (7), is certainly a welcome publication.

Deirdre O'Grady's edition of Goldoni's celebrated play features a short preface, a twenty-six-page *Introduction*, and two very brief sections titled *A Word About Goldoni's Language* and *Suggested Ancillary Readings*. The bibliographical references in this latter section are a bit scant and perhaps could have included other well known critics such as Ettore Caccia, Luigi Ferrante and Mario Petrini who have made noteworthy contributions to this and other works by Goldoni. O'Grady's edition also contains Goldoni's foreword, *L'autore a chi legge*, written after *La locandiera* and not included in some Italian editions. The actual text of the play is taken from the 14 volume Mondadori edition (1935-1956) of Goldoni's works, *Tutte le opere*, edited by Giuseppe Ortolani, and is accompanied by abundant footnotes which provide both a commentary on certain passages and an English translation of some of the more difficult or peculiar words, expressions and structures. The last section of the book contains a 14-page vocabulary which undoubtedly will serve as a useful tool for students.

O'Grady's lengthy *Introduction* focuses on four main areas: the *commedia dell'arte*, the cultural context of the Settecento, Goldoni's life and works and, lastly, the play in question, *La locandiera*. A good part of the *Introduction* is dedicated to the *commedia dell'arte*: the sources (the Roman comedies of Terrence and Plautus), the salient features of the genre, the principal masks (particularly the servants) and the influence of Italian improvised comedy on theater outside of Italy and on the world of opera. O'Grady rightly underlines the impact that the *commedia dell'arte* had in France where a reform of the genre was already underway before Goldoni's time. Several of Molière's themes and works, for example, are "literary reflections of the world of improvisation, which were later refined and developed by Regnard and Marivaux" (17). These three French playwrights appropriated and restructured many of the situations and stereotypes of improvised Italian comedy. In particular, Regnard and Marivaux added a new social vision to the already astute servant class and raised the status of such characters as Harlequin from a mere mask to main protagonist of divers literary works. The same themes and character types made their way into the operatic world where they were remolded and enjoyed new life in operas like *Le nozze di Figaro*, *Il barbiere di Siviglia* and *Don Pasquale*, to mention a few.

O'Grady goes on to examine the cultural milieu of the eighteenth century and its two major influences: the Accademia dell'Arcadia and the Enlightenment. She summarizes the principles, development and achievements of the Arcadia and mentions some of the contributions of the Enlightenment philosophers. "In Goldoni's able hands – she notes – both the Arcadian miniature and rationalist thought take their place in the reformed comic genre, in an act of reconciliation between the light and the serious. The playwright's adaptation of the *bel mondo* of Arcadia to his own needs involved presenting eighteenth-century society...in such a manner as to cut across social divisions, depicting both the aristocracy and the common people and ridiculing the former by attributing their gestures and mannerisms to the latter" (21).

In the subsequent section of the *Introduction*, O'Grady provides a very well written summary of Goldoni's life which spanned almost the entire century (1707-1793). She chronicles the young Goldoni's various moves from one city to another, his first

encounters and fascination with the theater, his often interrupted legal studies in Venice, Pavia, Modena and Padova (where he graduated in 1731), and his work in the 1730s and 1740s as a lawyer and diplomat, as well as a writer of *Intermezzi* and comedies. Goldoni's collaboration with the actor Cesare D'Arbes helped him develop a "comedy of character" which supplanted the stock characters and *scenari* of the *commedia dell'arte*. O'Grady points out how the fourteen years following his abandonment of the legal profession, in 1748, proved to be the most enjoyable and prolific period of Goldoni's life. She recalls the famous four-year contract which Goldoni signed in 1749 with the impresario Girolamo Medebach to write eight comedies (in actual fact Goldoni produced considerably more; in 1750 alone he produced 16 comedies). *La locandiera*, perhaps his best comic work, was performed on December 26, 1752, before he left the Sant'Angelo for the San Luca theater where he worked from 1753 to 1762. O'Grady goes on to show that, although these were productive years, Goldoni found it difficult to endure the criticism and accusations of rival writers like Pietro Chiari and Carlo Gozzi. These conflicts eventually forced him to leave Venice in 1762 for France where he took the position as superintendent of the Comédie Italienne. Unfortunately, the last phase of Goldoni's life was anything but glorious. While he wrote some significant works during this period, like *Le Bourru bienfaisant* (1771) and his *Mémoires* (1787), and also taught Italian at the courts of Louis XV and XVI, the final years until his death in 1793 were spent in extreme poverty.

The last part of the *Introduction* is dedicated to an analysis of *La locandiera*, "a clear example of reformed Italian comic theater" (27). In her discussion of the play, O'Grady integrates the topics previously covered in the *Introduction* (socio-cultural milieu, *commedia dell'arte* influences, etc.). With reference to the socio-cultural aspects of the work, she writes: "By means of mock heroic devices and satire of eighteenth-century manners and mannerisms (*La locandiera*) points to a re-establishment of social order. In this play Goldoni depicts the miniature Arcadian *bel mondo* or high society in all its frivolity, highlighting the business and social relationship between servants and masters. A practical interpretation of Enlightenment doctrines is seen in his support for honest industry. Reason is expressed in terms of common sense, and philosophy emanates from the mouths of astute servants, who point to a new social structure in which economic ventures and practical judgements will call the tune" (27). As for the influences of the *commedia dell'arte* on the play, O'Grady states that Goldoni's characters "bear close resemblance to *commedia dell'arte* masks: they owe their origin to stock types such as the miser Pantalone, the bragging Captain Spavento (note the author's misspelling of Spaventa), the innkeeper Brighella and the servant girl Colombina. Yet they are fully-fledged characters capable of developing in the course of the action: it is in the creation of character that Goldoni is at his most original" (28).

While O'Grady does well to underscore the influences of the *commedia dell'arte* types on *La locandiera* and certainly makes some valid observations, her analysis of the play seems to focus largely on the links between the masks of improvised comedy and the characters of Goldoni's play. The result is that other critical perspectives and significant aspects of the play are overlooked. One such aspect is the question of intentionality and the relation between the play and Goldoni's foreward, *L'autore a chi legge*. Another key issue is the battle of the sexes (Mirandolina's emancipation or proto-feminism versus the aristocratic misogyny and cowardice of the Cavaliere). In addition, although she makes some interesting points vis-à-vis Goldoni's "fusion of

masks", O'Grady's treatment of the play's characters does not go beyond this perspective and, ultimately, remains a bit limited for an edition of this type. With regard to the play's central character, for example, O'Grady's main thesis is that "Mirandolina is a combination of Colombina, Brighella and Franceschina" (32). To be sure, we can find common traits or a combination of traits in many literary characters (Gianfranco Folena considered Mirandolina a descendant of Rosaura and Smeraldina, and Luigi Ferrante saw her as a female version of Don Juan). However, to reduce Mirandolina to the role of *la servetta*, no matter how astute, or to a combination of *commedia dell'arte* masks, does not, in my view, do justice to Goldoni or to the extraordinary character of Mirandolina. In fact, it is precisely Mirandolina's complexity and unpredictability that make her such a unique character and one who defies categorization. In my experience, what students admire most in Mirandolina are the qualities which she herself professes to possess (freedom, independence, determination, etc.): the same qualities which make this eighteenth-century character a very modern figure and a model of female emancipation. Unfortunately, these traits are never discussed. Although she states, as we have already noted above, that "it is in the creation of character that Goldoni is at his most original," O'Grady does not elaborate on the matter of the playwright's originality and innovativeness.

In other instances, O'Grady makes some claims which are certainly questionable. For example, she states: "The work concludes with the marriage of the two *zanni*, arguably descendants of Harlequin and Colombina" and "Mirandolina, the *grande dame* who elevates her inn to the level of a salon, reverts to the role of Colombina. The servant Fabrizio assumes the role of master" (31-32). Once again, O'Grady is viewing Goldoni's characters only from the perspective of the *commedia dell'arte* types and does not allow these characters to stand on their own. As for the notion that, in the end, Mirandolina allows herself to be dominated by Fabrizio, the last scene of the play clearly reveals the contrary. Fabrizio is not, nor will he never be, the master of Mirandolina:

Mirandolina: [...] Questi è mio marito...

Fabrizio: Ma piano, signora...

Mirandolina: Che piano! Che cosa c'è? Che difficoltà ci sono? Andiamo. Datemi quella mano.

Fabrizio: Vorrei che facessimo prima i nostri patti.

Mirandolina: Che patti? Il patto è questo: o dammi la mano, o vattene al tuo paese.

Fabrizio: Vi darò la mano...

An edition such as this, designed for second- or third-year university students, should attempt to include – or at least indicate – different critical approaches to the text. While O'Grady provides some valuable insights into the links between the *commedia dell'arte* and Goldoni's work, her examination of Goldoni's text and characters, especially the character of Mirandolina, remains a bit narrow in focus. It must be pointed out, however, that these minor shortcomings in the *Introduction* do not in any way lessen the overall merit of this finely presented volume. On the whole, Deirdre O'Grady's has put together a most valid, readable and carefully annotated edition. The *Introduction* is well structured and clearly written and provides the student with important background information and references for the reading of the play. The footnotes to the text are also well prepared and documented. The explanations of

the literary, linguistic and structural elements in the play will prove to be a valuable aid for the Anglophone reader, whose understanding of *La locandiera* will be enriched as a result of O'Grady's work. In conclusion, not only do I recommend this edition of Goldoni's delightful comedy, but it is my hope that more editions of this type will make their way into our classrooms.

ERNESTO VIRGULTI

Brock University

Umberto Mariani. *Per un Manzoni più vero*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1996. Pp. vi, 149.

Si tratta di un libro che, secondo l'autore, "radicalmente muta una visione critica" (v). Nel capitolo introduttivo ("L'evoluzione dello storicismo manzoniano") si esprime la tesi fondamentale dello studio: già all'altezza della prima edizione dei *Promessi sposi* (1827), Manzoni avrebbe finito per abbracciare uno storicismo integrale, anti-metafisico – concezione questa che sarebbe in netta opposizione a quella della critica tradizionale, la quale ha sostenuto che lo scrittore si era prefisso di dimostrare "la presenza di un disegno provvidenziale nella Storia, della mano di Dio negli affari degli uomini" non solo negli *Inni sacri* e nelle tragedie ma anche nel romanzo, "soprattutto nel romanzo" (1).

Gli altri nove capitoli hanno il compito precipuo di illustrare questo assunto. Secondo Mariani, l'inclinazione alla storia è fatto connaturato all'animo manzoniano, rafforzato soprattutto dal suo sodalizio con gli ideologi francesi, per cui neppure negli *Inni sacri* si ha l'abbandono della "vocazione consciamente storicistica" (23) che, sì, esalta la fede ma prevalentemente perché l'autore vede nei riti liturgici l'attivazione del bene derivante dai principi e "misteri del Cristianesimo nel seno della storia" (20). Sebbene informate alla visione provvidenziale le tragedie si dicono ancorate ad uno storicismo più maturo che, coadiuvato dalla formazione illuministica di Manzoni richiedente che ogni verità di fede venisse sottoposta al vaglio della ragione, di lì a poco porterà alla crisi. Questa si verificherà al completamento del *Fermo e Lucia* (sett. 1823) che sarà profondamente rielaborato e privato della dimensione provvidenzialistica nella versione che uscirà a stampa quattro anni dopo – punto che va sottolineato in quanto elemento centrale della posizione di Mariani. Ma se per l'evoluzione del pensiero manzoniano fino alla conclusione del *Fermo* c'è un'abbondanza di documenti extra-narrativi – lettere, scritti religiosi e critici, in particolare la *Lettre à M. C[hauvet]* (1823) – il contrario è vero per *I promessi sposi*. Nel periodo della riscrittura infatti non si dà nessuna opera parallela e mancano testimonianze esterne sulla questione del provvidenzialismo. Senonché le prove a sostegno della sua tesi Mariani le trova nelle modifiche apportate al *Fermo* che, come detto, comportano l'eliminazione di quelle parti tendenti ad affermare una visione provvidenzialistica, e in strabondanza nello stesso romanzo, però solo quando questo venisse letto secondo la corretta prospettiva. A detta di Mariani i critici non hanno tenuto conto di un fatto determinante, che cioè Manzoni nei *Promessi sposi* "mira sempre a farci osservare la realtà attraverso gli occhi e i sentimenti dei suoi personaggi" (61). Perfino la descri-

zione d'apertura si dice persuasivamente fatta non da un luogo qualunque, ma da un preciso punto d'osservazione che coincide con la posizione di don Abbondio mentre fa la sua passeggiata vespertina. Per di più la tecnica narrativa che, ad eccezione dei brani storici, va riportata a specifiche ottiche umane, in prevalenza quella dei personaggi, non è semplicemente un procedimento tecnico ma un modo per esprimere una *Weltanschauung* che non è necessariamente quella dell'autore. I personaggi sono scrupolosamente ritratti secondo la realtà, l'*ethos* e la spiritualità del Seicento perché solo così si possono dire veri. Essendo la religione l'elemento caratterizzante della cultura secentesca, ne segue che la visione dei personaggi è necessariamente religiosa alla maniera di quel tempo. Dunque sarebbero loro a proclamare l'intervento della Provvidenza nel mondo della storia, da don Abbondio che vede la peste come una scopa di cui Dio si servirebbe per spazzare via i malvagi, a fra Cristoforo che minaccia don Rodrigo della divina punizione a venire ("Verrà un giorno [...]", Cap. 6), a Renzo che esclama che "La c'è la Provvidenza!" (Cap. 17) perché Dio lo ha fatto – lui fuggitivo e squattrinato – strumento di aiuto alle due donne affamate sdraiate davanti a un'osteria nei pressi di Bergamo, a Lucia, sicura che Dio "non turba mai la gioia de' suoi figli se non per prepararne una più certa e più grande" (Cap. 8) a simili voci di tanti altri, grandi e piccoli.

A dimostrare che questa è la concezione che del provvidenzialismo hanno i personaggi e non Manzoni, Mariani si sofferma anche su un elemento utilizzato da molti e in ispecie da Bàrberi Squarotti per sostenere la tesi opposta: l'uso di vocaboli che indicherebbero un giudizio di valore da parte del romanziere nel corso della narrazione. Com'è noto, Bàrberi Squarotti ha definito questa prassi "compensazione metafisica". Fra le molte occorrenze si possono citare voci quali la "canzonaccia" dei bravi, forma di dicitura da rapportare all'impaurito don Abbondio, "l'abbominevole Griso" da correlare al sentimento di don Rodrigo tradito (Cap. 33), il "vecchio mal vissuto" (Cap. 13) reclamante la morte del vicario di provvisione, il quale è visto come figura luciferina perché così apparirebbe agli occhi di Renzo, giovane alieno da propositi sanguinari...

L'autore dei *Promessi sposi* invece è sostenitore di una fede in cui la Divinità è inscrutabile, fa piovere sui giusti e sugli ingiusti – la morte di tanti innocenti durante la peste ne è una prova irrefutabile –; è il Dio di Lucia che renderà giustizia a suo modo e tempo ma che dà serenità spirituale al presente a coloro che lo invocano sinceramente.

Di qui il rifiuto di posizioni quali quella famigerata del "realismo cattolico" avanzata da Moravia e quella di Pomilio nel suo *Il Natale del 1833* la quale, seppure sensibilissima, erra nell'attribuire a Manzoni una problematica morale-spirituale – il problema del male nel mondo, la sofferenza degli innocenti – che il romanziere avrebbe affrontato e risolto circa dieci anni prima, riponendolo nel libero agire degli uomini e non attribuendolo a un Dio costantemente interventistico nell'ambito terreno.

Oltre allo sviluppo di queste idee portanti riccamente illustrate, il volume abbonda di acutissimi *aperçus* critici specie sul paesaggio e sul personaggio di Lucia.

Quanto alle tesi di fondo bisogna dire che l'interpretazione di Mariani indubbiamente rappresenta un significativo contributo critico in quanto affronta l'idea centrale del romanzo – l'elemento religioso – e tramite una fittissima rete di rimandi e una particolareggiatissima lettura del testo ne dà una soluzione che sebbene non assolutamente rivoluzionaria come lui sostiene – in tempi recenti la critica ha avanzato l'idea

che *I promessi sposi* non sono affatto il romanzo dell'idillio e che la religiosità del Manzoni è tutt'altro che pacifica e trionfalistica come si pensava un tempo – è certamente correttiva di tante letture del passato, remoto e recente.

Ma è veramente Dio assente quale interventista nella dimensione storica? Mariani, come abbiamo visto, dice di sì, attribuendo questa credenza ai personaggi mentre l'autore rimarrebbe ligio a una netta causalità umana. Senonché c'è qualche elemento che scalfisce questa posizione ribadita con grande insistenza. Lo dimostra un po' l'uso di termini che esprimono un giudizio di valore. Il "vecchio mal vissuto" è luciferino perché così lo vede il montanaro o perché così lo vuole il romanziere? A giudicare dalla descrizione del sollevamento popolare, caratterizzato in termini di violenza irrazionale, e alla luce di come Manzoni qualifica i non-sanguinari: "Il cielo li benedica!" (Cap. 13), si propenderebbe per quest'ultimo. Altri casi analoghi non mancano. Alcune parti della trama sollevano anch'esse qualche dubbio. Ad esempio, nel capitolo ottavo, il tocco della campana risulta mezzo di salvezza per Renzo, Lucia ed Agnese e strumento di sconfitta per i bravi. Tutto si può spiegare e si spiega in termini naturali ma non deve sfuggire il fatto che metaforicamente la campana è voce di Dio. Qualcosa di analogo si potrebbe dire per il capitolo diciassettesimo – così pieno di simbologia cristologica – capanna con paglia (mangiatoia), barcaiole (pescatore di anime), Adda (Giordano).

Per quanto riguarda l'affermazione che la *forma mentis* religiosa dei personaggi è storicamente conforme a quella del Seicento riformistico, non si può non far rilevare che è stato Manzoni a farne la scelta. Dunque, non hanno completamente torto coloro che vedono in questa scelta una tattica ideologica.

In ultima analisi, si tratta però di riserve di relativamente scarso rilievo. Il contributo di Mariani, come suona il titolo, rende un Manzoni più vero rispetto a quello della critica del passato e più vero in termini epistemologici, perché in esso si delinea in modo persuasivo uno scrittore che si fa strenuo sostenitore del vero positivo della storia già al tempo dei primi Promessi sposi.

GUIDO PUGLIESE

University of Toronto at Mississauga

Rino Caputo. *Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*. Roma: eUroma, 1996. Pp. 262.

Nel sempre affollatissimo panorama delle pubblicazioni *pirandelliane*, puntuale arriva questa sofisticata lettura testuale svolta a vari livelli, in tempi diversi e rivolta all'opera tutta di Luigi Pirandello. Quasi una "messa a punto" in chiusura di secolo o meglio di millennio sul "caso Pirandello" che tiene conto in negativo e in positivo dei contributi più autorevoli o "deplorable" degli ultimi decenni.

Nella sua *Introduzione* al testo, è lo stesso Rino Caputo a indicarci la via per una giusta "degustazione" di quello che l'autore definisce un "colloquio ermeneutico e storico-critico" (9) e che io preferisco chiamare, considerandolo a ritroso di una lettura attenta e partecipe, *un personale e poetico percorso pirandelliano*. Non solo di poe-

tica, infatti, ma bensì anche di *poiesi* si occupa lo studioso riconoscendo a Pirandello una particolare attenzione proprio per il *momento* del fare artistico: è quella zona di *trespassing*, è proprio quella soglia tra il qui e l'oltre il luogo in cui, pirandellianamente, *avviene* e si esperisce la creazione artistica. Caputo rileva infatti "la presenza costante, puntuale e, talora, quasi ossessivamente pervicace in Pirandello, del momento alto della teoresi estetica e, soprattutto, dell'intenzionalità poetica nei principali picchi compositivi ed espressivi dell'opera". (9) Questo è dunque il tipo di sguardo con cui Rino Caputo ripercorre in panoramica l'opera tutta di Pirandello, ricercando il "momento alto della teoresi estetica" ma anche quello "dell'intenzionalità poetica" a cominciare con il saggio introduttivo che dà il titolo all'intera raccolta, "Il piccolo padreterno" (18-36). In quel saggio si parla di corsi e ricorsi di blocchi concettuali ma anche testuali all'interno dell'opera pirandelliana dai testi critico-teorici a quelli più propriamente creativi: secondo la tesi dello studioso, tutta l'opera di Pirandello è integralmente "umoristica" e questo è vero anche nel "primo romanzo italiano" *L'esclusa* (1908), in cui la ricerca di una prossimità con il vero non è mera istanza tardo-verista (19).

Il volume di Caputo propone poi una messa in prospettiva del macrotesto pirandelliano attraverso l'analisi comparata con numerosi altri testi e macrotesti, alcuni di proficua e insolita proposizione. In "I preliminari della mente" ad esempio, ci si propone di studiare "l'operazione della mente che propone e dispone le condizioni della rappresentazione e della narrazione" analizzando "ciò che si situa tra il titolo e il testo" prendendo ad esempi il *proemio* di Petrarca, l'*introduzione* di Manzoni e la *prefazione* di Pirandello. In tutti e tre i casi sostiene Caputo già in ciò che si posiziona tra il titolo e il testo si ritrovano "le ragioni estetico-cognitive (poietiche e non solo di 'poetica') dell'autore: i preliminari della mente" (37). Secondo Caputo, nel caso di Pirandello, tali ragioni rivelano da un lato certo la tensione sempre esistente tra dramma e racconto, tra rappresentazione e narrazione, ma anche la fiducia dell'autore nei confronti sia della rappresentazione che della narrazione anche quando esse siano utilizzate "umoristicamente", "la poietizzazione del dramma della 'commedia da fare', il racconto della storia dell'impossibilità narrativa" (51). Oppure il caso di uno studio parallelo più "solito", se si vuole, quello tra la filosofia del lontano del cannocchiale pirandelliano e la poetica pascoliana, in "Il 'cannocchiale rivoltato' e la 'poesia all'incontrario' ovvero Pirandello e Pascoli" (101-35), in cui si tracciano possibili sintonie tra il poeta e il suo recensore nonostante che l'incontro tra i due autori avesse "un inizio ombroso e polemico" (105). Lo studio di Caputo germina qui dalla lettura di un foglietto manoscritto trovato tra le pagine di un libro pubblicato nel 1900 in cui Pirandello riflette argomentativamente sull'origine delle formazioni mitopoietiche di matrice greca e mediterranea. In tale foglietto si dichiara l'analogia "tra le produzioni della mente (sollecitate dal lavoro onirico e dall'intreccio tra evidenza sensibile dell'"occhio" e rielaborazione metonimica e metaforica del "pensiero") e la creazione artistica azionata dalla fantasia – nel contatto biunivoco di immaginazione e di intelletto – e coagulata nella composizione del mito" (101). Caputo sottolinea poi che nella recensione all'edizione del 1897 di *Myricae*, Pirandello dichiara Pascoli "il poeta capace di creare miti, il massimo rappresentante contemporaneo degli 'artefici sapienti'" (107). È così che lo studioso costruisce il canale di messa in comunicazione tra Luigi Pirandello e la sua filosofia del contrario esemplificata dall'esempio del cannocchiale rovesciato del Dottor Fileno, e Giovanni Pascoli e la poetica del fanciullino.

Tra quelli inclusi in questo nuovo volume pirandelliano, uno dei saggi più interessanti è indubbiamente quello che studia il rapporto tra la fase giovanile e la successiva produzione letteraria e, soprattutto, teatrale, studio reso possibile e legittimato dalla recente ripubblicazione in veste più organizzata e relativamente più estesa dell'epistolario sia quello curato da Providenti che quello relativo alle lettere a Marta Abba. È dunque oggi possibile approfondire lo studio del giovane Pirandello e documentare così come e quanto rilevanti fossero dall'inizio nella formazione e nell'opera dell'agrigentino centri tematici quali l'*arte*, la *vita* e il *teatro* (68-69). "Pirandello appare quindi, per così dire fin dall'inizio, siciliano, nazionale ed europeo e, insieme, poeta, narratore e drammaturgo"; da questa considerazione Caputo riesce poi a spingersi sino a valutare ora, sì, davvero appieno, anche quella "rivoluzione" di cui tanto si è parlato a proposito di Pirandello, una rivoluzione che spinge le sue propaggini sino all'interno dell'"attuale 'postmoderna' contemporaneità" (69).

Fra gli altri, vorrei in chiusura segnalare anche lo studio dell'umorismo nel pensiero estetico del primo Novecento poiché qui Rino Caputo traccia la mappa da un lato di una più nota sinergia tra Pirandello e il romanticismo tedesco e dall'altro di quella tra Pirandello e Baudelaire. Ammicco e sorrido all'amico-collega poiché anch'io, a suo tempo, avevo delineato la possibilità di uno studio comparato tra l'umorismo pirandelliano e il comico assoluto baudelairiano in un mio piccolo saggio del 1992. Negli ultimi tre saggi del volume Caputo da un lato offre uno studio dettagliato e sottile del grande romanzo storico di Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani*, seguito poi da un'indagine puntuale del grande romanzo di Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*, nel quale Caputo ravvede una notevole sintonia con le posizioni espresse da Pirandello, ma anche da De Roberto e Verga, nei confronti del Risorgimento. Il volume si chiude con uno studio della letteratura nel romanzo *Suo marito* che viene qui visto come "snodo poetico, intriso di passato e futuro" (236) e cioè un testo narrativo che sta al centro dello sviluppo compositivo dei romanzi pirandelliani.

Questo nuovo, originale ed avvincente tentativo di ripercorrere le ragioni di poetica e di poiesi dell'autore siciliano si conclude ricordando al suo lettore un'importante ammissione fatta da Pirandello nel 1924, e cioè all'apice della sua fortuna teatrale, "Cerco una cosa sola: esprimere ciò che sento. [...] Sento, perché penso. Penso, perché sento" (252), un'affermazione con la quale si ribadisce la circolarità tra la mente e il corpo dell'opera pirandelliana, e dunque la fondamentale continuità, sempre ribadita nel testo di Caputo, tra inizio e fine del percorso pirandelliano che, secondo lo studioso, nella sua spinta rivoluzionaria, dalla fine dell'Ottocento si spinge sino alla nostra contemporanea postmodernità.

MANUELA GIERI

University of Toronto

Thomas Erling Peterson. *Alberto Moravia*. New York: Twayne Publishers, 1996. Pp. xii, 170.

The preparation of a critical biography presents a number of challenges with respect to crucial decisions that must be made in terms of what is to be sacrificed and what is to

be emphasized. In other words, what needs to be determined at the outset is the most desirable or appropriate relationship among the biographical data, explication of the major and minor publications of the author under discussion, the historical and literary context(s) out of which an individual work or a series of works emerge, as well as the correct balance between synopsis and critical commentary. It is often the case that an overemphasis of the biographical axis results in something of a less than profound or 'scientific' treatment of the essential aesthetic or ideological properties of a given body of writing. It can also occur that, in the author's ambition to be comprehensive, the monographic study consists largely of a loosely-knit fabric of plot summaries and character sketches which do not rise to the level of establishing a compelling and coherent critical line of development. Thomas Peterson definitely meets the challenges in what is arguably the finest English-language 'introduction' to the life and thought of Alberto Moravia. He skilfully and unobtrusively amalgamates all of the pertinent elements required in an 'overview' or presentation of the work of a writer; all the while he maintains a sharp focus on the evolution of the stylistic, ideological and critical profile of one of Italy's foremost twentieth-century novelists and intellectuals. For Peterson, biographical and historical facts serve primarily an explicative function, accounting as they do for the persistence of a clearly-defined subject matter in the fiction of Moravia. Moravia's essays are also analyzed selectively with a view to correlating the theoretical positions with the structure, themes and tone of the narrative.

Although the overall design of *Alberto Moravia* is a chronological presentation of a life and a career, Peterson organizes his material in terms of several distinct phases in the emergence or maturation of Moravia as a literary figure, from the late 1920s to the year of his death, 1990. These phases which he entitles, "The Time of Indifference," "A Cultural Resistance to Fascism," "Tales of Adolescence," "The National-Popular Myth," "The Road to Metafiction and Back," and "The Protean Faces of the Master," mark well-defined stages in the articulation of Moravia's narrative voice. Such a design comes out of what many critics of Moravia take to be a defect or limitation in the artist's imagination, namely, the fact that "Moravia displays a constant concern for the same themes: love and sexuality, and money and material survival" (3), particularly as applied to the Italian middle class. However, early in his study, Peterson makes it perfectly clear that he intends to demonstrate the positive, indeed original, aspects of this type of consistency. He writes: "Moravia's sincerity, and therefore his extremism, was to be found in his insistence on a few select themes, startling in their modernity, and in the artisanal care with which he developed them adhering to a narrative craft that owed much to the novels of the 19th century" (18). As is amply illustrated, this same allegiance to a narrow range of themes and to a more or less traditional method of storytelling does not preclude Moravia from composing postmodern metafiction or from critiquing that form of writing.

The progression from the realism of the first novel, *Gli indifferenti*, to the metafiction of *Il disprezzo*, *La noia* and *L'attenzione* is the text's organizing principle and Peterson is meticulous in arguing and referencing the distinctiveness of each phase as well as the intertextuality, (what Peterson calls 'thematic continuity') that constantly refers the reader back to previous narratives or or causes the reader to anticipate later developments. To this end, he provides beautifully-crafted synopses of major novels and key novellas, but he is always alert to isolate only those primary narrative seg-

ments that are germane to the thesis. Biographical details are kept to a minimum and they too are selected because of their import with respect to the presence of certain modalities or a specific thematic line in the narrative works of a given period. The same can be said for the historical realities, whether they be those that pertain to Moravia's experiences under Fascism, during the post-war economic recovery or in the consumer society of the 1970s and 1980s. Underpinning Peterson's thought are the following presuppositions about the entire body of work: the determination to preserve the "autonomy of the artist" (1), the "moral imperative at the base of his work" (1) and the "abstract striving toward an intellectual ideal" (19). Peterson argues persuasively the verifiability of these criteria in each of the sections or stages of the evolution of Moravia's writing.

What is equally impressive about this monograph is the manner in which Peterson engages the major Moravia critics. He frequently acknowledges the substantial contribution of prominent figures such as Debenedetti, Pedullà, Siciliano, Pampaloni, David, Fontanella and Muscetta, but he is also capable of pointing out lacunae in critical attention. For example, he has this to say about *Le ambizioni sbagliate*: "The lack of commentary on such a major novel upset the author and remains to this day a gap in Moravia criticism" (30). Peterson can also adroitly rein in wayward interpretations, as when he writes: "One realizes the critic (Muscetta) has lost sight of the text. It is precisely the act of being scandalized [...] that Moravia calls conformism" (69). On a larger scale, he takes issue with the opinions expressed by Moravia critics in general. We can take as exemplary the following statement: "It is a cliché among critics that after 1960 Moravia turned to a more intellectualist fiction, dependent more on the pretense of a story and the repetitive internal mechanisms of his protagonists than the verisimilitude or drama of their actions. [...] Such critics see the changes as the beginning of a decline which at its nadir lapses into sensationalist self-imitation" (87). He then goes on to say that such a perspective "overlooks the vigor of Moravia's intellectual posture of the 1960s and beyond" (87).

Peterson's dialogue with Moravia's many texts and their critics converge on the nature of Moravian realism as it presents itself at various stages of the writer's career. Peterson analyzes the aesthetic of this realism, drawing on interpretative discourses (his and that of noted critics) as well as on the novelist's own views, as expressed in his essays, especially those of the collection *L'uomo come fine*, and defines that realism against the backdrop of Verghian naturalism in the first instance, of neorealism subsequently and eventually of experimentalism of the *nouveau roman* and post-modernist fiction in general. His most significant contribution is the argumentation in favour of a set of aesthetic and moral principles which Peterson paradoxically calls "conscientious realism" (20) or "utopian realism" (19). In other words, Peterson argues that beneath the 'critical realism' which most critics agree is the hallmark of Moravian prose, the reader can detect the constant presence of an optimism or a "utopian desire of the author for a serene reality" (32). Lest we think that the optimism is attributed solely only to the author (implied or real, as the case may be), Peterson is careful to extend this interpretation to the societies represented in Moravia's works by defining a utopian society as one "in which loves and logic are not antagonistic" (20).

Although a study of this kind necessarily entails the sacrifice of a certain degree of depth in that no one specific text or critical methodology can be fully exploited, the

scope and intelligence of Thomas Peterson's enterprise makes of *Alberto Moravia* an indispensable addition to Moravia criticism.

CORRADO FEDERICI

Brock University

Cristina Della Coletta. *Plotting the Past. Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction*. Indiana: Purdue University Press, 1996. Pp. 268.

Nietzsche once wrote that "[t]he measurement of the opinions and deeds of the past by the universal opinions of the present is called 'objectivity'" (*The Use and Abuse of History* 44). He subsequently alters this assumption by suggesting that an objective plotting of history is naive since the narrative rendering of past events is by necessity mediated through the present act of interpretative organization, itself a highly subjective (and therefore, literary) strategy that "requires above all a great artistic faculty" (46). For Nietzsche, therefore, historical writing is not objective but is essentially a literary enterprise involving a subjective reconfiguration of the past by means of the discursive practices of the present which have an organizing function as that which imposes sense on contingent past events. In Nietzsche's definition of history writing: "its real value lies in inventing ingenious variations on a probably commonplace theme, in raising the popular melody to a universal symbol and showing what a world of depth, power and beauty exists in it" (46).

In exposing the aesthetic and relative nature of historical narrative and the fictional status of epistemological objectivity (which Nietzsche calls a "pious illusion") Nietzsche aligns himself with contemporary postmodern poetics which classify all textual documentation of the past as subjective discourses, the epistemological foundations of which are determined by the literary principle of "emplotment" (*Plotting* 60). That is, only by artificially organizing the temporal events comprising experience within the contained framework offered by a narrative plot do the incidents of the past become ordered, acquire continuity and are, therefore, intelligible to the human mind.

In *Plotting the Past* Cristina Della Coletta recalls Nietzsche's dictum by itemizing novels that self-consciously explore and expose the subjective nature of the literary "emplotment" of the past. The author shows that the self-legitimizing powers of alternative fiction-making thematized in postmodern historical novels ("critical historical novel") question and subvert standard historical factuality and reveal the essentially provisional and highly subjective status of all knowledge and historical discourse. The fact that all forms of acquired knowledge originate from textuality and are organized by the subjectivity of the author suggests that the act of writing itself offers alternative forms of knowledge which may be seen as subverting and challenging normative historical truths and exposing the latter as fictional constructs.

In concert with other theorists (Hutcheon, Eco, Jameson) Della Coletta contends that the postmodern revival of historical fiction writing is underpinned by a self-aware critical revisiting of the historical novel's ontological and epistemological relation

with historical events and with the discursive knowledge-yielding modalities shaping those events into intelligible facts (*Poetics of Postmodernism*. New York & London: U of Toronto P, 1988. 89). In her Introductory chapter Della Coletta writes: "Transformative and revisionist, these 'critical' historical novels embark on a discussion of the meaning of writing within the genre of historical fiction, thus participating in the evolution of the genre while also charting its historical development, assessing its aesthetic function, and evaluating its hermeneutical power" (*Plotting* 2). Departing from the premise that knowledge of experience (unorganized events devoid of narrative sense) becomes meaningful only when relegated to textuality (emplotment of facts), postmodern aesthetics reveal that the past as narrative history is essentially a discursive re-organization of events which, prior to the act of textual intervention, "do not exist for any historian" (*A Poetics* 122). As such, discourses of history are subjective interpretations which have been selected among others as the transmitters of historical information. Given the fact that historiography is a result of selection, exclusion and interpretation, the narrated past as a putative attestation of truth, according to Della Coletta, has come under critical revision in order to include historical perspectives that have been silenced by traditional accounts, thus revealing the essentially fictive, and therefore, provisional nature of all epistemological discourse. The "hybrid genre" which undertakes such a task Della Coletta calls the "critical historical novel," otherwise known as "historiographic meta-fiction" (*A Poetics*). The novel is comprised of historical events which, once organized within a plot, acquire the status of narrative facts which paradoxically embrace and undermine the alleged truth claims of historical sources, ultimately revealing the latter's fictive and discursive status and questioning all forms of authoritative discourse. According to Della Coletta, the telology of this questioning of authority is to alter ideological perceptions and communicate a paradigm of social tolerance which may be seen as promoting the acceptance of traditionally silenced heterogeneous points of view, such as feminist discourse, ethnic discourse and all forms of marginal experience.

A case in point is Della Coletta's chapter dedicated to the examination of Elsa Morante's *La storia*. This "critical historical novel" is an example of the ways in which the past, as inscribed in traditional historical discourse, has silenced the marginal elements of society, such as women and children. Della Coletta argues that the novel voices the idea that, inasmuch as history has relegated all forms of experience which have traditionally struggled against the normative philosophy of patriarchal order or influence to silence, it is evil and immoral. Therefore, "Truth is set on the side of the fictional invention that acquires, in this way, an important ethical value. Fictional reality bears the essence of a valuable historical and poetic truth, one that recounts the parallel story of women, children, and other marginal characters as they cope, endure, and in their different ways challenge the dominant order" (123). Thus fiction, by voicing the individual struggle of characters who are validated in their inventions of alternative constructs, aims at subverting hierarchical differentiation and in its place install a universal tolerance for diversity.

In light of the fact that the novel genre is considered to be the literary locus where both history and fiction collide and where history's epistemological and ethical limitations are exposed, Della Coletta's thesis may be seen as purporting the notion that the novel genre be seen as the intellectual, epistemological and ideological forum for a critical discussion and rethinking of the normative historical discourses of the past for

the purpose of demonstrating a self-conscious coming to terms with the fact that all knowledge of experience as inscribed in historical documents is essentially discursive and subjective, and therefore, in need of critical re-assessment. Given this questioning of normative epistemological structures, one can assume that by examining novels which shift the locus of historical meaning from author to character, from text to reader and from alleged objectivity to concrete subjectivity, Della Coletta places herself within the on-going debate regarding the Postmodern preoccupation with the epistemological fragmentation of knowledge and with the implications to the literary configuration of experience. Such implications, according to Della Coletta, are manifested in the dynamic composition of the "modern critical historical novel," the formal structure of which reflects the necessity to rethink traditional attitudes and normative and absolutist ways of thinking about the world.

Thus the heuristic strategy Della Coletta adopts in her study is to juxtapose Alessandro Manzoni's normative assumptions about the historical novel with three modern "critical historical novels" which, by intermingling historical factuality with fictional invention, demonstrate a challenge and a critical reassessment of the discursive practices which shape and organize human experience.

In the two introductory chapters which are dedicated to expounding Manzoni's normative poetics within a dynamic theory of genre, the author embarks on a critical discussion which aims to show that Manzoni's "Promessi sposi" and his proscriptive treatise "On the Historical Novel" (in which Manzoni subsequently rejected the historical novel genre on the grounds that its hybrid form is contradictory to the achievement of truth) underscore an epistemological as well as a dialectical connection with the three novels she has chosen to analyze. Because these novels are symbiotic genres itemizing both historical fact and fictitious events, all three challenge (and therefore revise) Manzoni's normative assumptions about the historical novel's claim to truth by demonstrating the epistemological and ethical validity of fictional organizations and reconstructions of human experience.

The critical novels therefore demonstrate how individual perceptions of history are aesthetically organized and therefore subject to the inherent principles of literary organization. Since history and fiction are intertwined, it stands to reason that fiction, in exposing the provisional status of historical documentation and the ethical validity of alternative constructs, concurrently exposes history as a doxastic world, as essentially another discursive construct the goal of which is to organize reality according to idiosyncratic paradigms encoded in literary emplotment.

The novels constituting Della Coletta's study are Tomasi di Lampedusa's *Il gattopardo*, Elsa Morante's *La Storia*, and Umberto Eco's *Il nome della rosa*. Situating the discussion of the novels within the light of contemporary critical methodologies such as dynamic genre theory, reader response, feminist criticism and the linguistically oriented Italian avant-guard, Della Coletta thematizes how Modern Italian historiographic fiction, in challenging Manzoni's notion of genre purity ("the classical tenet of the separation of genres") by integrating and interspersing historical fact with fictional structures, breaths new life into the genre Manzoni popularized in Italy and reconfigures it within the context of the essential issues (such as the "delegitimation" of absolute knowledge by fictional alternatives) characterizing postmodern literary aesthetics. Conversely, in validating Manzoni's view that "historians are, in a way, storytellers" who partake of the latter's fictional tools in order "to better represent the

variety and complexity of historical reality," these three critical narratives moreover serve as a legacy to Manzoni's position as one who theorized and contemplated upon "the problematic and contradictory parameters of a genre which inevitably shapes and renders intelligible the apparent chaos of historical occurrence" (198).

Thus, according to Della Coletta, the modern critical historical novel not only self-consciously criticizes its own discursive and signifying practices by underscoring the epistemological validity of fiction-making, but moreover reveals a "critical tête-à-tête" with Manzoni's own assumptions about the fictional inevitability of historical reconstruction. In fact, in the chapters dedicated to the analysis of the novels, Della Coletta not only itemizes the latter as examples of a postmodern disclosure of the limitations and the "culturally and historically determined strategies" of knowledge, but the author also succeeds in revealing the precursory nature of Manzoni's changing views; for as author of the *On the Historical Novel*, however strongly Manzoni promoted the classical tenet and relegated truth to a discernable "historical referent," as the author of the *Promessi sposi* he showed nevertheless that "[f]acts exist only in and through plots in which they take importance imposed upon them by the historiographer's logic," thereby artistically delineating how his brand of "historiography exploits the novel's narrative strategies to explain the multifarious variety as well as the 'true' order of history" (66, 68).

From chapters two through four Della Coletta focuses her analysis on the fact that the three exemplary novels document a challenge to Manzoni's normative aesthetics by promoting alternative fictions to traditional historical factuality, thereby demonstrating "how genres do not objectively and neutrally catalog" historical change, but rather offer alternative subjective interpretations of experience which are ethically more viable than historical accounts. Accordingly, Lampedusa's novel challenges Manzoni's realist precepts by thematizing a highly subjective character (Don Fabrizio) whose interpretations of the past differ conspicuously from those of the central focalizing agent, thereby engendering an interpretative dialectic between official history and personal history. Don Fabrizio's dreamy escapes in the exotic Sicily of his youthful memories is juxtaposed to the harsh reality of relentless historical change which is demonstrated in the younger generation's embrace of a new political and social paradigm based on middle-class values. However illusory Don Fabrizio's alternative world may be, it does nevertheless symbolize the self-legitimizing function of fiction and the necessity to rethink history in terms of personal experience.

Equally significant is Morante's novel as it becomes the site of a voicing of a feminist point of view which, similar to Lampedusa's novel, offers alternative modes "of making sense of reality and the past" and reveals how a fictionalization of experience preserves and represents the "marginal figures" of the past which authoritative and normative patriarchal history writing have relegated to silence.

Eco's novel is strategically placed in the final chapter not only because of its obvious chronology, but because it is the most revisionist insofar as it thematically and structurally complements the previous two novels by offering a multifarious selection of intertexts and subjective interpretations of history which question the validity of all discursive constructs, and therefore stands as an optimal example of the literary fragmentation of experience and the fictionality and changeability of historical interpretations. This novel which is comprised of allusions to other texts and therefore, to other systems of knowledge, is suggestive of the necessity of the modern novel to embrace a

variety of epistemological discourses in its attempts to account for an equally fragmented experiential reality.

In conclusion, Della Coletta's study is a well-organized account of the fact that what we see in the world is not nearly as important as how we negotiate it through narrative means. Put in another way, what we see and come to know in the world are sanctioned only because they are offered to us through an agent's subjective narrative. Events relentlessly evolve and change, but it is the agent of perception that ultimately organizes these experiences into intelligible facts loaded with existential meaning. It is this meaning-making responsibility that critical historical novels wish to thematize, and in doing so reveal the import of the act of narration. Therefore, the way we negotiate the world is by virtue of cognitive tools and interpretative "grids" which are based on the fundamental principles of literary emplotment. Each novel Della Coletta analyzed within the methodological framework of Manzoni's normative aesthetics and within the post-modern paradigm catalogues the universal and ethical validity of art (novel genre) as a cultural phenomenon whose principle function is to impose self-validation and legitimation upon experience, to voice the concerns of individuals, to arrange existence into a meaningful unit and to encourage us to accept our ethical responsibilities towards the formation of a more tolerant society. Della Coletta's study therefore, in revealing the epistemological possibilities of fiction and in proposing to view the modern "critical historical novel" as a possible counterpart and alternative to factual reconstructions and organizations of experience, illustrates the ethical function of literature, the purpose of which is to act "as a mediator between the real and the ideal, between humanity and truth, thus contributing to the betterment of human nature" (26).

JOHN MASTROGIANAKOS

University of Toronto

Ezio Raimondi. *Conversazioni. Una speranza contesa*. A cura di Davide Rondoni. Rimini: Guarnaldi, 1998.

Il curatore di questo godibilissimo libro, ossia il sollecitatore della conversazione (ma delle sollecitazioni è traccia solo nella breve introduzione), è un giovane di Forlì responsabile del Centro di Poesia Contemporanea dell'Università di Bologna, poeta lui stesso e traduttore. L'autore sollecitato è uno dei più noti italianisti del nostro tempo, classe 1924, bolognese oltre che, sin dal secondo dopoguerra, docente di letteratura italiana all'Università di Bologna. Uno dei pochi a cui oggi, senza stare qui a dar l'elenco dei suoi titoli (sta per sommi capi nei risvolti di copertina), possiamo all'unanimità attribuire a pieno merito il nome di maestro. Dice bene il curatore *in limine* che "un incontro è sempre un avvenimento contro il sistema" e dice meglio Raimondi alla fine del libro: "l'incontro rende uguali, ed ogni incontro è una novità" (169). C'è oggi un moltiplicarsi di riflessioni su cosa sia un incontro: ne è un segno *La conoscenza personale*, pure fresco di stampa, di Roberta de Monticelli. Sarà dunque anche un segno dei tempi, in un mondo in cui, nel lavoro e nell'ozio, si vive di fatto davanti allo schermo, quindi sempre più in quella che chiamano realtà virtuale; un

mondo in cui il bisogno di uno scambio reale, anche fisico, diventa urgente quanto problematico. E questo libro è pieno di incontri, di uomini e di libri, o meglio di uomini inseparabili dalla loro opera e di testi inseparabili dai loro autori, come nei nostri studi la parentesi struttural-semiologica, ben attraversata da Raimondi, ci ha spesso e troppo a lungo fatto dimenticare. In questo senso il capitolo *I volti nelle parole* è, sin dal titolo, estremamente indicativo degli intenti e della ricerca raimondiana.

Anche da questo volume autobiografico vien fuori che soltanto della propria giovinezza in genere si riesce a proporre una storia: il resto è sì tessuto sempre di incontri, ma questi non sono investiti della stessa forza affabulatoria, che disegna gesti, dipinge esterni e interni; il resto è a volte già storia, non ancora memoria. Il libro è composto di otto capitoli non numerati, di cui solo i primi due hanno un filo in qualche modo narrativo. Il primo racconta *La scommessa di mia madre*, ossia quella che fece su Ezio agli studi una forte e semplice donna dell'Appennino, moglie di un taciturno calzolaio bolognese: Delfa e Dolfo, nomi da fiaba. Erano ancora tempi in cui si potevano fare simili scommesse sulla pelle dei figli, e vincerle a proprio e altrui vantaggio. Con il secondo capitolo, *La casa spezzata*, siamo nel periodo di guerra, sul finire della quale venne bombardata la casa in cui i Raimondi abitavano. È il periodo in cui il giovane Ezio frequenta l'università, solo di pomeriggio, perché il mattino, avendo fatto le scuole magistrali e dovendo guadagnarsi da vivere, insegna alle elementari. Segue soprattutto i corsi del celebre storico dell'arte Longhi e un po' lo storico della letteratura Carlo Calcaterra, con il quale finirà per fare la tesi. Sono, ricordo, anche i maestri di Pasolini e di Bassani, e di chissà quanti altri, ma se Longhi è oggi ben riconosciuto, molto meno lo è Calcaterra, che ha i suoi gran meriti, soprattutto come studioso, a suo tempo unico, del Seicento, quale sarà eminentemente anche Raimondi. Questi accenna anche al problema dell'appartenenza politica, che nella rossa Bologna del dopoguerra, ma ancora nella Bologna postsessantottina che ho conosciuto io, si poneva agli intellettuali: "la mia storia non mi consentiva di diventare comunista: non ritenevo che le certezze assolute potessero appartenere ad una ideologia politica" (52): sacrosante parole, soprattutto se dette da chi già allora seppe tenersi fuori da quella subcultura.

Il terzo capitolo, *Amici che restano*, è dedicato anzitutto al filosofo Franco Serra e al poeta e traduttore Giuseppe Guglielmi, entrambi morti di recente e dall'amico accompagnati pressoché quotidianamente a quel passo. Oltre le figure dei due grandi amici e dell'esperienza tutta intellettuale del Mulino, che sta al centro del capitolo *L'impegno come conversazione*, dal punto di vista umano nel libro curiosamente c'è più *Spazio americano* (altro titolo di capitolo) di quanto non ce ne sia uno bolognese e italiano. Raimondi ha vissuto l'America come conferenziere e poi *visiting professor*, e si intuisce come, malgrado la difficoltà del doversi esprimere in un'altra lingua, la sua esperienza della parola parlata sia riuscita forse meglio nel nuovo che nel vecchio mondo. Attraverso quella esperienza riconosce che si può "costruire un'immagine forte di sé" (135), quando si abbia, come lui ha, "il gusto del parlare" (141). Macinando chilometri a piedi a New York dice di aver provato "una sensazione di potenziamento e di alacrità, di respiro che si allargava" (138). "Era dunque possibile ritagliarsi un'esistenza in cui non era vero che le distanze si traducevano necessariamente in anonimato" (140); "là era come se sospendessi il corso consueto della mia vita" (141). È singolare come proprio questa sospensione possa finire per assumere più rilievo

dello stesso terreno su cui di solito mettiamo i piedi. Nella sospensione si offrono verifiche che non è dato cogliere negli ambienti consueti: "il sentire che altri conosce quello che hai scritto" e il sentirsi, ma in senso tutto positivo, "sempre sotto giudizio" (143).

Sorprende, ed è una lieta sorpresa, il capitolo intitolato *L'università di Bigorio*: un altissimo riconoscimento verso un amico svizzero, un altro maestro, mio e di molti altri svizzeri di lingua italiana, nonché, meno direttamente, di tanti altri che a lui si sono riferiti: padre Giovanni Pozzi, che alla fine degli anni Sessanta e lungo i Settanta a più riprese diede modo a una larga schiera di suoi studenti di avvicinare nella ricerca alcuni dei maggiori critici e filologi italiani di allora e ancora di oggi, fra i quali appunto Raimondi, accogliendo maestri e allievi nella raccolta e pienamente francescana sede di Bigorio, posta su un monte dei dintorni di Lugano. Dopo quella fatta nelle sterminate Americhe si parla qui dunque dell'esperienza intellettuale e umana avuta in un piccolo convento, persino nella sua cantinetta, in cui sorbire la sera dopo i lavori una grappa, il fatto di stare docenti e allievi, nel lavoro prima ancora che nella cantinetta, "a un tavolino della stessa altezza", cosa in Italia più inconsueta di quanto ci si possa immaginare, con il valore che Contini ha dato a questa espressione, qui ricordata (152) e che Pozzi, prima ancora di parlarne come ne parla, ha praticato con costanza. (Raimondi, come del resto Pozzi, mette qui in rilievo soprattutto il Contini "spirituale", cioè proprio l'aspetto suo di cui i filologi continiani di stretta osservanza, a lui stesso talvolta invisibili, non sembrano accorgersi.) Perché ad altri non è più riuscito di continuare simili esperienze seminariali? Non basta dire che sono cambiati gli allievi e l'università. Sarà anche perché, come pure Raimondi ricorda nei dintorni del tavolino, "il maestro deve esercitare un'autorità" (153) e questa autorità è venuta meno? Conclude in ogni modo che lui dalla sua università esce sostanzialmente sconfitto (157), e in questo senso forse si spiega il sottotitolo del libro: *Una speranza contesa*: una speranza di una diversa, più umana convivenza, di cui l'università potesse dare esempio.

L'ultimo capitolo si intitola *Luna park*, inteso come incarnazione di "una grande idea del teatro moderno" (164) e contiene discretissimi quanto intensi ricordi di famiglia, riconoscimenti preziosi: "Talora, è vero, mi è stato vantaggioso sottolineare l'ampia autonomia di mia moglie per delegare a lei la responsabilità della scelta" (160). Riflettendo sul destino diverso della figlia e sul proprio ruolo in quel destino, Raimondi si ferma su un punto minimo ma certo: "ogni tanto, quando la sento parlare, mi accorgo d'improvviso di tutta una serie di risonanze che mi assicurano che non è passata in un certo mondo invano" (163).

Sin dalla descrizione del clima familiare di origine spunta una parola che meglio di altre esprime Raimondi quale anch'io l'ho conosciuto: "penso ad un'atmosfera costituita da certi modi, da certe forme, con un parlare fatto anche di riserbo, di attenzione e non soltanto di pressione" (38). La ribadisce per l'amico Franco Serra: "conobbi in lui la finezza e la limpida generosità del pudore e del riserbo" (59). Un riserbo il cui aspetto più severo è la "ritrosia della linea paterna" (142). Torna su questo atteggiamento là dove discute del rapporto fra maestro e allievo, per cui il maestro conclude di non aver voluto "esercitare attraverso la suggestione una forma di possesso", di aver privilegiato l'*Innerlichkeit* dei tedeschi (minimo segno, tra l'altro, di una cultura tedesca, rara in Italia, che ha costituito uno dei suoi grandi punti di forza) (155-6). La sobrietà, dice nell'ultima pagina, tutta da meditare, "è un modo di non premere

sull'altro [...] L'altro non è per me un'entità da usare [...] Forse alla lunga si sente che l'attenzione è un atto di costanza e di disponibilità, pur nel velo della reticenza e del pudore" (168). Di qui le ultime parole del libro, ricordate all'inizio.

Grande lucidità Raimondi dimostra anche sulla vita universitaria, che lui ha pur vissuto sino in fondo: "entravo nell'accademia senza aver chiaro che cosa fosse la vita accademica e forse senza cedere a tutte quelle piccole regole di convivenza, di ipocrisia, che, una volta che si sia calcolata la strada da percorrere, si è pronti a far proprie perché le cose vadano nel senso giusto e gli ostacoli si appianino" (53). Bella questa virtuosa accezione di ipocrisia, nel senso etimologico di recitazione e quasi della seicentesca 'dissimulazione onesta'. Ma presume appunto che si sappia quale sia il senso giusto, cosa di cui oggi succede di dubitare ogni giorno: non è più quello che si credeva vent'anni fa e non può essere quello richiesto oggi all'universitario, cui si chiede di fare, come si dice in Lombardia, da boia e da impiccato.

Dovunque e soprattutto nel libro emerge una grande idea di letteratura, mai così importante da riaffermare come oggi, in un mondo in cui la letteratura, Raimondi stesso lo riconosce, ha poco spazio. È anzitutto una tacita protesta contro l'attuale specialismo, per cui uno sa tutto sul campetto che ha deciso di coltivare e tutto il resto lascia volentieri ad altri specialisti, contro il pregiudizio accademico per cui più ci si occupa di cose remote e più si è ritenuti persone competenti. Raimondi dice chiaro quello che in molti abbiamo sentito: "il contemporaneo mi sembrava in fondo più complesso, lo si doveva accostare con più rispetto e qualche volta con sfiducia nei confronti dei mezzi e degli orizzonti delle proprie conoscenze" (41). Difatti nel libro parla soprattutto di contemporanei (intendendo per contemporaneità anzitutto quella dei giganti di inizio secolo, non dei nani del pieno e tardo Novecento), non solo e non tanto dei suoi grandi argomenti di studio, come per esempio i pur ricordati Tesauro, Manzoni, d'Annunzio, di cui proprio lui ha messo in luce la statura europea e dunque, ancora una volta, la piena contemporaneità. Mi pare, quest'ultima, ben oltre il caso d'Annunzio, una grande rivendicazione. Certo valeva soprattutto nel momento in cui Raimondi cominciava a diventare un maestro: si trattava di una contemporaneità che filtrava a fatica in Italia. Oggi non saprei dire. In fondo non stiamo in gran parte rifacendo, dopo troppo silenzio, le stesse scoperte?

Ma a parte le questioni epocali, emerge dal libro, dicevo, una grande idea di letteratura, che "tiene insieme il particolare e il suo contrario. La forza stessa della metafora è connessa proprio a questo: è un legame di dati individuali e irripetibili, ma instaura una dimensione ulteriore stabilendo delle relazioni"; cita in merito Brodskij (di ogni epoca Raimondi sembra aver letto i libri che davvero contano): "la letteratura dà un volto nuovo e individuale"; ricorda il tema barocco dei volti che sono sempre diversi, "anche se nel volto s'approssima l'essenza stessa dell'umano" (83). Per questo "ciò che in altri tempi abbiamo chiamato letteratura" per lui ha ancora un ruolo essenziale nella battaglia contro gli stereotipi che invadano la nostra vita (85). E riflettendo sulla fabbrica principale di questi stereotipi, la chiacchiera televisiva, conclude: "In questa sorta di corallità delegata, dove possono trovare luogo i monologhi? E in che modo la singolarità riflette anche su se stessa e su cose per le quali certi mezzi, quantunque potenti, non sono sufficienti, perché non hanno accesso alle stradine che pure ci sono nel nostro esistere o, se si vuole, nella nostra foresta?" (86). Da parte sua però non c'è rifiuto della realtà di oggi, che nell'estremo conformismo riconosce di particolare complessità. In un'epoca di avanzata secolarizzazione quale è la nostra la letteratura ha anzitutto un altissimo valore spirituale: "dobbiamo alla letteratura

ricognizioni, rivelazioni di regioni della nostra entità che altri codici culturali avevano esplorato con strumenti meno flessibili, riducendone la complessità o sfocandone l'evidenza" (87). "L'energia del linguaggio reca poi in sé anche una possibilità di letizia, quasi di gioia, di là da ciò che la parola letteraria tematizza", e la gioia è anzitutto l'esperienza "di un tempo che adempie" (89). Per l'amico Guglielmi, che Raimondi seguiva passo passo nella traduzione di Céline, parla di "amicizia cresciuta via via nel tempo attraverso questo che non definirei lavoro letterario, ma modo di essere insieme usando anche le parole degli altri" (70).

Attraverso la letteratura si impone infine un senso molto forte di vita: "uno strano mosaico, composto di tante tessere che non sono nostre ma che lo diventano [...] Ci sono cose che restano nella memoria, fissate indelebilmente, ancorché insignificanti, e momenti di straordinario significato di cui non si recupera quasi nulla [...] In fondo si ha solo la fantasia, che ricongiunge la memoria e l'oblio, per ricostruire nell'essenza la parte sepolta di noi" (144-45). Raimondi non fa qui il nome di Proust, ma siamo al centro del suo messaggio. Pensando alla figlia sembra anche a lui di poter dire che "oggi la vita è diventata incomparabilmente più doviziosa e nello stesso tempo paradossalmente più povera, umanamente meno disponibile, in un certo senso più difficile" (163). Si invecchia? Riconosce anche lui che ce ne preoccupiamo sin troppo, ci si ascolta con trepidazione, ma che in fondo crediamo invecchino solo gli altri, gli specchi a volte assai appannati di noi stessi che spesso incontriamo (166). La letteratura è sempre proustianamente riflessione sul tempo.

Ogni grande maestro dovrebbe scrivere in tempo utile il suo libro di ricordi, oggi più che mai, perché il suo messaggio umano non resti confinato nella sua produzione tecnica, inaccessibile ai più. Non si tratta di imitare Contini, che ai tempi nostri ha concesso la prima di queste testimonianze, ma di seguire un invito che già colsero a loro tempo uomini come Vico e Muratori. Si tratta di testimoniare il meglio di sé: come si sia giunti ad essere maestri di umanità. Peccato che Dionisotti non ci abbia lasciato, o probabilmente non abbia voluto lasciarci, un libro di questo tipo. Ma anche lui alla fine ha moltiplicato le testimonianze sui suoi tempi e sui contemporanei che più lo hanno coinvolto: i primi e gli ultimi rappresentanti della scuola storica, don De Luca, Momigliano, Cantimori, la Torino dei suoi anni di formazione...

Ci sono maestri che insegnano anzitutto a distinguere e maestri che insegnano a unire, trovare delle relazioni. Ma perché distinguere se non per arrivare a nuove unioni, stabilire nuovi rapporti? C'è chi come Pozzi privilegia lo studio degli stereotipi che informano la letteratura, e chi come Raimondi insegna che la letteratura è battaglia contro lo stereotipo (85). La contraddizione è solo apparente. Si tratta delle due facce di una stessa medaglia, anzi della stessa insostituibile moneta di scambio. Raimondi ha resistito alla strutturalismo, anche se ha utilmente dialogato con quello, obiettando per esempio alla Corti, quando erano entrambi nella cantinetta del Bigorio: "Perché in un'opera d'arte tutto deve tenere? [...] Potrei invece pensare che proprio là dove essa non tiene affiorino tensioni, ragioni nuove di espressività" (151). Si definisce umilmente e mirabilmente uno che si mette in mezzo (114), non nel senso del compromesso, ma in quello della mediazione. Con questo libro non abbiamo più soltanto di fronte un grande studioso, ma, al di là delle montagne di carta, letta e stampata, un uomo di rara schiettezza e, nel suo sommo riserbo, un signore alla mano.

Wilhelm Pötters. *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*. Presentazione di Furio Brugnolo. Ravenna: Longo, 1998 (Memoria del tempo 13). Pp. 189.

Lo studio del Pötters, che elabora e sviluppa lavori precedenti già indirizzati verso questa soluzione, "prende le mosse dall'ipotesi di un'«invenzione» matematica del primo sonetto per ricercarne poi, attraverso lo studio delle figure geometriche ricostruibili sulla base delle misure metriche, i precisi modelli storici", ed indaga le "condizioni culturali che possono aver reso possibile, nella Sicilia duecentesca, la fusione tra poesia e geometria realizzata nella metrica del sonetto" (17). Riconosciuti quindi alcuni numeri fondamentali nel componimento inventato, presumibilmente, da Iacopo da Lentini (14 versi di 11 sillabe; 2 stanze di 4 sillabe e 2 di 3 sillabe, e i corrispondenti 8 versi delle quartine e 6 delle terzine; etc.), il Pötters esamina ed approfondisce l'importanza di tali numeri durante il Medioevo nella matematica (riferendosi particolarmente alle opere di Leonardo Fibonacci, che, come precisa il Brugnolo nell'Introduzione, fu appunto "attivo alla corte federiciana nell'epoca in cui nasce la Scuola siciliana" [9]) e nella geometria (in rapporto al cerchio, al triangolo, al quadrato e al rettangolo), per soffermarsi quindi sul rilievo che tali figure hanno nel mondo vegetale, nel mondo animale e nell'arte di tutti i tempi. In questa sede non è possibile dar conto dettagliatamente delle sottili argomentazioni dello studioso; basti dunque ripetere quanto scrive sempre il Brugnolo, per il quale "la spiegazione offerta da Pötters appare [...] per il momento l'unica in grado di dare una giustificazione coerente e documentata a quel dato imprescindibile [...], assolutamente inconsueto per il Medioevo, [...] che è la 'fissità' delle misure del sonetto" (10). Il volume è corredato di numerosissimi disegni, tavole, riproduzioni grafiche di come diversi sonetti appaiono in manoscritti e di opere d'arte, e di una ricca "Bibliografia sistematica" (171-82) con un indice alfabetico degli autori ricordati nella stessa.

A.F.

Zygmunt G. Barański and Patrick Boyde, eds. *The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*. Notre Dame and London: U of Notre Dame P, 1997 (The William and Catherine Devers Series in Dante Studies 2). Pp. xxii, 409.

Come indica il Boyde nell'introduzione, il volume presenta gli atti di un congresso, tenuto al St. John's College di Cambridge dal 23 al 25 settembre del 1994, intorno al problema della possibilità di attribuire a Dante il testo del *Fiore*, sulla base di un questionario distribuito in precedenza a un gruppo di studiosi. Sempre il Boyde, dopo il discorso di apertura, illustra i trentatré punti del questionario stesso, e nel suo intervento si sofferma sulle prove a favore e contro l'attribuzione del poema. Successivamente T. De Robertis Boniforti, G. Gorni e D. Robey analizzano vari aspetti del testo e del manoscritto; L. Lazzerini, S. Huot e K. Brownlee i rapporti fra il *Fiore* e il

Roman de la Rose; D. De Robertis, Z. G. Barański e L. Leonardi quelli con la tradizione poetica precedente; I. Maffia Scariati e M. Davie quelli con la *Commedia*; J. Barnes riassume i termini del dibattuto problema, e P. Boyde, discutendo i risultati del questionario, rileva che la maggioranza delle risposte tende a rifiutare piuttosto che ad accettare l'attribuzione a Dante. Il volume, che comprende anche i testi dei vari interventi successivi alle presentazioni (tenute parte in italiano e parte in inglese), e due indici, delle citazioni dal *Fiore* e dalle altre opere di Dante e dei nomi, compilati da I. Cortesi Marchesi, si conclude con un dibattito finale nel corso del quale vari studiosi presenti al congresso introducono i loro punti di vista sulla questione, che sembra, come pensa il Barański ricordato da Boyde, destinata a rimanere irrisolta dal momento che "the findings make it absolutely clear that no amount of circumstantial evidence will ever settle the issue once and for all, and that we should therefore resolve to limit ourselves to the study of the poem on its own terms as one of the most neglected monuments of late thirteenth-century literary culture in Tuscany" (375).

A.F.

Franco Masciandaro. *La conoscenza viva: Letture fenomenologiche da Dante a Machiavelli*. Ravenna: Longo, 1998 (Memoria del tempo 12). Pp. 131.

Raccoglie otto saggi già pubblicati (ma presentati qui tutti in italiano, mentre originariamente cinque erano in inglese), su vari autori dal Medioevo al Rinascimento. Il primo è dedicato alla lettura di due testi del Cavalcanti, "Fresca rosa novella" e "Chi è questa che vèn". Alla *Commedia* si rivolgono i quattro successivi, rispettivamente all'"immagine del punto" che Dante usa assai spesso; alla corda che Virgilio lancia per richiamare Gerione e alla raffigurazione della Dialettica "nell'iconografia medievale delle Arti Liberali", rappresentata a volte "come una donna che è cinta da un serpente" (53); alla "nostalgia dell'Eden" e al "potere della parola" (55) in *Purgatorio* 23; e a *Paradiso* 23, canto in cui la "principale idea" è "la bellezza come luce [...], insieme ai temi dell'amore e della visione ai quali è inestricabilmente legato" (67). Nel sesto lo studioso esamina la novella di Martellino del *Decameron* (2.1), nella quale "il Boccaccio c'invita ad esplorare la bivalenza del giuoco in rapporto alla violenza", a volte neutralizzata, ma a volte, come in questo caso, provocata dal giuoco stesso (89); nel settimo la situazione della follia e l'uso del mito di Narciso nel *Furioso*; e nell'ottavo, partendo da un accenno di Pirandello nell'*Umorismo*, "il sentimento del contrario" (117) come componente essenziale per l'interpretazione della *Mandragola*. Il volume comprende un indice dei nomi.

A.F.

Giuseppe Monorchio. *Lo specchio del cavaliere: il duello nella trattatistica e nell'epica rinascimentale*. Ottawa: Canadian Society for Italian Studies, 1998 (Biblioteca di Quaderni d'italianistica 14). Pp. 167.

Rilevando "una sostanziale identità terminologica" e una "comunanza d'interessi fra poeti epici e trattatisti del duello", il Monorchio si propone di considerare "la problematica che questo istituto comporta, attraverso lo studio delle caratteristiche del

duello reale e di quello letterario" (9). Nel primo capitolo, attraverso l'esame delle "fonti storico-giuridiche del duello giudiziario" (11) e della letteratura precedente al Rinascimento, lo studioso mette in evidenza l'importanza di contestualizzare il duello stesso nell'ambito dell'opera letteraria in cui appare (e si tratta, è ben noto, di una componente fondamentale della letteratura cavalleresca del Quattrocento e del Cinquecento), anche per vederne i riflessi nella trattatistica coeva sull'argomento. A quest'ultima è dedicato il secondo capitolo, rivolto in particolare ai trattati di Paride del Pozzo, che riconosce la "giustificazione divina dell'uso delle armi quando queste sono dirette ad un giusto fine", e di Andrea Alciati, che lo ritiene legittimo "perché è un fenomeno inevitabile e soprattutto perché, se ben regolato, può limitare e controllare meglio la violenza" (79). Gli ultimi due capitoli sono dedicati all'analisi del "duello nell'epica rinascimentale" (81), con riferimento soprattutto al Boiardo (ed alla 'cortesia' nel caso di quello di Orlando e Agricane), all'Ariosto (sia nel caso di quello di Rinaldo in difesa di Ginevra combattuto per una giusta causa, sia in quello di Zerbino costretto a farlo per impegno cavalleresco per difendere la malvagia Gabrina) e al Tasso (che a proposito di quello di Raimondo ed Argante, iniziato ma mai concluso dopo l'interruzione, indica "nell'<<onore>>, <<disciplina>> ed <<arte>> [...] gli elementi essenziali che deve possedere il nuovo cavaliere cristiano [156]). Il volume comprende diverse illustrazioni e la bibliografia delle opere citate.

A.F.

Paolo Cherchi, ed. *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*. Ravenna: Longo, 1998 (Il Portico 111). Pp. 159.

Come indica il Cherchi nella Prefazione, i nove saggi qui raccolti hanno avuto origine in un seminario istituito presso il Dipartimento di Lingue Romanze dell'Università di Chicago, che si ripeterà annualmente, nel corso del quale un docente e vari laureandi lavorano per un anno intorno ad un tema specifico. In quest'occasione A. Quondam si sofferma sulla difficoltà di stabilire dei limiti precisi fra imitazione e plagio nell'ambito del Classicismo, "dall'Umanesimo al Romanticismo" (12); M. Zeoli si occupa delle riprese dal *De cognominibus deorum* di Pietro Montefalchio nei *Dialoghi piacevolissimi* di Nicolò Franco; L. L. Westwater di quelle da due opere dello spagnolo Antonio de Guevara nei Marmi di Anton Francesco Doni; D. Pastina, secondo le accuse di plagio già mosse da Girolamo Ruscelli contro le *Osservazioni nella volgar lingua* di Lodovico Dolce, in particolare di quelle dai *Fondamenti del parlar thoscano* di Rinaldo Corso; S. Magnanini, su una segnalazione del Cherchi, di quelle nel secondo libro *Dello Specchio della Scientia Universale* di Leonardo Fioravanti dall'*Institutione del principe christiano* di Mambrino Roseo (che a sua volta adattava in italiano un'opera del Guevara); M. Kennedy Ray di quelle (che costituiscono quasi una totale traduzione) di Lucio Paolo Rosello nella *Vita de cortegiani* dal *De patientia seu vita aulica commentatio* di Celio Calcagnini; A. Maggi di quelle di Alessandro Farra, di Tommaso Garzoni e di Giovan Battista Piccaglia dal *Deipnosophistai* di Ateneo; N. Hester di quelle di Gabriel Chappuys da *Del governo et amministrazione di diversi regni et repubbliche* di Francesco Sansovino; e P. Cherchi di quelle di Pedro Mexía nella *Silva de varia lección* da Juan Luis Vives.

A.F.

Michele Dell'Aquila, ed. *Lectures leopoldiane / III ciclo*. Roma: Fondazione Piazzolla, 1997. Pp. 215.

Queste nuove dieci letture leopoldiane sono state tenute fra il gennaio del '95 e il maggio del '96, sempre su iniziativa della Fondazione Piazzolla per il Dipartimento di Linguistica Filologia e Letteratura moderna dell'Università di Bari. M. Dell'Aquila riconosce nel *Risorgimento* "nell'apparente sua grazia metastasiana [...] una delle più assolute e lucide espressioni dell'antagonismo leopoldiano, della sua capacità di resistenza e di risorgimento" (26); G. S. Singh mette in rilievo nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* il modo in cui il Leopardi "si dimostra pensatore poetico, e poeta pensante [...] dove non solo il suo pensiero ma anche il suo stile e il suo linguaggio hanno incisivamente qualcosa di nuovo e fresco, segnalando un così importante stadio nello sviluppo della prosa italiana" (42); V. Terenzio sottolinea come il Leopardi, "che nell'*Epistola a Carlo Pepoli* ha indicato i temi delle sue meditazioni cosmiche quasi con le stesse parole con cui ha concluso il dialogo *Della Natura e di un Islandese*, torna a riproporre gli stessi interrogativi nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, non più confidando che il suo tormentoso amore della conoscenza possa essere appagato" (54); G. B. Bronzini riconosce nel *Passero solitario* "l'urto tragico, che il poeta stesso [...] porrà all'ignaro augellino come dramma insolubile, tra la naturalezza indolore della sua (del passero) solitudine biologica e la lacerante e irrimediabile pena del pentimento di chi come lui, sconsolato del proprio vissuto e incapace di comunicare con gli altri, guarderà al suo passato di giovinezza come a un tempo consapevolmente fatto finire" (88); E. Gioanola, collegando i temi di *Alla luna* a quelli dell'*Infinito*, vi riconosce "un dittico che è la base trascendentale di tutta la più grande poesia leopoldiana" (101); S. Natoli, a proposito della *Storia del genere umano*, scrive che "non v'è dubbio che per Leopardi l'uomo trova appagamento nell'immaginazione: se pure lo trova. La consolazione è custodita nei segreti della lingua: la si attinge nel canto. [...] Nel canto la memoria del dolore. E il canto rende l'animo sensibile alla pietà; e la pietà favorisce il canto" (125); A. Frattini si sofferma sulle due canzoni patriottiche del poeta, *All'Italia e Sopra il monumento di Dante*, confermando "la duttilità con cui il giovane Leopardi, mirando a inventare una nuova lirica aperta alla libertà presente ma parimente radicata nella venustà della tradizione alta, si serviva del linguaggio nel suo interno contrappunto fra tonalità più austere e solenni modi e più freschi e semplici dell'uso vivo" (146); M. Dell'Aquila indica nell'"elegia sepolcrale" (149) del poeta (riferendosi a *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale* e *Sopra il ritratto di una bella donna*) la ripresa del "tema della vita e della morte, della bellezza e della morte, della giovinezza e della morte, già caro al poeta fin dai primi anni [...] in moti sinuosi e contraddittori, quasi in un tentativo di vanificare un divieto" (149); F. Foschi, analizzando il *Dialogo di un fisico e di un metafisico*, annota che il "pensiero creativo" dello scrittore "non cerca di costruire un sistema, ma di porsi le domande sul significato della vita, cui nessun progresso scientifico e tecnologico finora ha dato piena risposta" (201); e C. Galimberti ripropone la lettura di un famoso brano dello *Zibaldone* (4174-4177, 19-22 aprile 1826) "per reconsiderarne articolazione e implicazioni, ma anche per cercare qualche nesso con il contesto da cui spicca il volo" (203).

Luisetta Elia Chomel. *D'Annunzio. Un teatro al femminile*. Ravenna: Longo, 1997 (L'interprete). Pp. 247.

Nella prima parte del volume la Chomel, riconoscendo che "nel corpus dell'opera di D'Annunzio, [...] così vario da includere tutta la gamma dei generi letterari, [...] la donna è largamente rappresentata, quale figura emblematica e complemento essenziale della sensualità che pervade la sua scrittura" (9), riconosce che nel suo teatro si avverte "un brusco mutamento di prospettiva" (15). Se nelle altre occasioni, soprattutto nei romanzi, "i personaggi femminili perdono la loro autonomia e rappresentano in generale due tendenze divergenti del protagonista maschile: la spinta verso l'appagamento sessuale [...] e l'aspirazione verso la purezza che ne rappresenta il superamento" (15), le opere teatrali sono invece "impennate sull'azione di una protagonista femminile, un'«eroina»", mentre i personaggi maschili vengono presentati come "eroi impotenti e velleitari, sempre preordinati a un fallimento di ordine oggettivo, psicologico o etico" (39). Nella seconda parte la studiosa analizza individualmente tutti i testi teatrali dello scrittore, da *La città morta* del 1896 fino a *Il ferro*, rappresentato per la prima volta nel febbraio del 1914, puntando sempre a dimostrare che nella sua "imponente galleria di personaggi femminili, complessi e differenziati" (233) la donna si presenta "non come la vittima rassegnata di un destino eterno, non come una penitente che invoca pietà e perdono, ma come una fiera combattente sempre sconfitta, mai vinta nello spirito" (237). Il volume comprende la bibliografia delle opere citate e l'indice dei nomi.

A.F.

Maria Bendinelli Predelli - Antonio Andreoni. *Piccone e poesia. La cultura dell'ottava nel poema d'emigrazione di un contadino lucchese*. Lucca: S. Marco Litotipo, 1997 (Accademia lucchese di scienze, lettere ed arti, Studi e testi 49). Pp. 290.

In questo volume la Predelli pubblica, con ampia introduzione che si rivolge anche alla prospettiva storica dei problemi dell'emigrazione italiana verso l'America del Nord e alla situazione della scrittura e della cultura popolare, il testo manoscritto di un poema in ottave cui dà il titolo *La Campagna di Andreoni Antonio*, contadino della provincia di Lucca vissuto fra il 1859 e il 1945, il quale racconta la sua esperienza negli Stati Uniti fra il 1901 e il 1905. Il testo in quattro canti (illustrato da estese e numerose note della studiosa), composto dopo il rientro in Italia dell'autore, non presenta un aspetto unitario, per cui è da ipotizzarsi che l'Andreoni "avesse dapprima composto dei poemetti su episodi singoli [...] maturando poi il disegno di raccogliere in un unico poema, debitamente suddiviso in canti, l'intera esperienza del suo viaggio"; un progetto che comunque non fu completato, perché l'opera "si interrompe bruscamente senza portare a termine il resoconto dell'esperienza americana, di cui copre solo i primi due anni" (13). La Predelli mette in rilievo fra i "motivi di maggiore interesse" del testo "lo sforzo cosciente di lievitazione letteraria di un'esperienza personale che appare allo stesso tempo come rappresentativa di un imponente fenomeno storico e di una vicenda

umana di notevole intensità" (125) e "i poli ideologici e affettivi [...] dell'Andreoni animati da un fresco istinto di narratore, da buone capacità di costruzione e da un gusto genuino per l'elaborazione verbale" (126). Il volume comprende la bibliografia delle opere citate nell'introduzione, un glossario e la tavola dei nomi propri che appaiono nel poema.

A.F.

Antonio Gramsci. *Critica letteraria e linguistica*. Ed. Rocco Paternostro. Roma: Lithos, 1998 (Quaderni del Duale). Pp. xii, 434.

Come indica il Paternostro nella presentazione, questo ampio volume antologico degli scritti di Gramsci dedicati alla critica letteraria, alla linguistica e all'arte in generale risponde ai "recentissimi interessi che il pensatore sardo suscita di nuovo non solo in Italia ma anche all'estero, e in ispecie negli USA" (vii). Dopo una prima sezione che raccoglie diverse pagine di K. Marx e di F. Engels sull'arte e sulla letteratura, ricavate da varie opere e da lettere, la seconda parte del volume è dedicata a Gramsci, del quale vengono riproposti numerosi testi tratti soprattutto, ma non esclusivamente, dai *Quaderni del Carcere*; ancora più vasta è la terza parte, che presenta un'antologia della critica su questi aspetti della sua produzione con interventi di numerosi studiosi dagli anni Quaranta fino ad oggi. Una prima appendice, allestita da Laura Boi, Gualtiero Giardina, Paola Gobbi e Nadia Tozzi, riassume quindi, in maniera schematica, altri scritti su Gramsci che non sono presenti nell'antologia; un'ulteriore bibliografia elenca tutti gli altri che non appaiono né nell'antologia né nell'appendice. In una seconda appendice Roberta Renzi traccia il profilo biografico del pensatore. Il volume comprende un indice dei nomi.

A.F.

Pasquale Verdicchio. *Bound by Distance: Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora*. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson UP; London: Associated University Presses, 1997. Pp. 193.

This volume offers a Gramscian critique of the ideology and history of Italian nationalism, and in so doing challenges the current practices of postcolonial, ethnic, and immigration studies. Verdicchio explains in the preface that he analyzes "the interactive space of the history of Italian state formation, Italian subaltern literature, Italian emigrant writing, and the current situation of North African and Asian immigrants to Italy in order to contest the 'feigned homogeneity' of the Italian nation and in order to complicate and reassess concepts of national, racial, economic, and cultural dominance" (11). In the first chapter, "The South as Dissonant National Subject," the author draws upon and extends elements of Gramsci's political philosophy to argue that Italian Unification was in effect a colonisation of the South by a Northern elite that privileged

geographic and political unity over cultural diversity. The creation of an Italian national identity is studied in relation to the ideological operations by which the South was marginalized and rendered "other." Fundamental to this program was the textual construction of Southern backwardness, racial difference, and cultural inferiority, which Verdicchio illustrates with examples from the literary production of Ippolito Nievo, Giovanni Pascoli, and Enrico Corradini. The author maintains that the causes of the phenomenon of emigration are to be found in the nationalist and imperial agendas of Unification and post-Unification Italy. The second chapter, "The Subaltern Written/The Subaltern Writing: Standing Figurations of Southern Cultural Expressions," opens with an analysis of the representation of Southern Italians in the films of Elvira Notari, and then moves to an examination of Pasolini's writings on pedagogy, which are discussed in the context of Gramsci's thinking on the same subject. The focus here is on "the problematics of subaltern expression" (67) within and against the hegemonic logic of official, national culture. Verdicchio returns to the topic of emigration in Chapter 3, "Bound by Distance: The Italian Immigrant as Decontextualized Subaltern." He argues that Italian emigrant/immigrant culture must be understood in relation to the complex of negative stereotypes that developed in the wake of Italian Unification, that followed Southern emigrants to their new countries, and that is still operative in Italy today. On the basis of this alternative reading of social history, he proposes that Southern Italian immigrants to North America are "unrecognized postcolonials" (98) and that their cultural production challenges not only Italian but also Canadian and American constructions of nationhood. In support of this thesis, Verdicchio examines the representation of Italian Americans in the films of Spike Lee, and the problematic of Italian American or Italian Canadian identity in the work of Marco Micone, Antonio D'Alfonso, Dôre Michelut, Rose Romano, and Dodici Azpadu. Chapter 4, "A New Way of Being Gramscian," begins with a rereading of Gramsci "meant to highlight some concepts of his that help us reorganize notions of nation, colonialism, race, and ethnicity from the perspective of the subaltern subject" (17). This rereading is applied to an analysis of writing by recent immigrants to Italy (Salah Methnani, Pap Khouma, Tahar Ben Jelloun), Italian rap music, and the activism of the 'Centri Sociali Occupati Autonomi.' The volume includes a Bibliography (182-89) and an Index (190-93).

A. R.

Vincenzo Binetti. *Cesare Pavese: una vita imperfetta. La crisi dell'intellettuale nell'Italia del dopoguerra*. Ravenna: Longo, 1998 (L'Interprete 62). Pp. 159.

This book is a reconsideration of the complex dynamic between intellectuals and political and cultural developments in Italy during the immediate post-war period. Binetti structures his study around the life and work of Cesare Pavese, a contradictory and problematic figure emblematic of the difficulties faced by the intellectual class in particular and by Italian society in general: "Le conflittualità esistenziali e le incertezze ideologiche che caratterizzano l'immagine pubblica di questo scrittore [...] costituiscono [...] i segnali indicativi attraverso i quali cercare di interpretare con maggiore

chiarezza le vicissitudini politico-culturali, per certi versi ancora oscure, che caratterizzano la società italiana all'indomani della Liberazione" (12-13). After an introductory section, the first chapter discusses Pavese's membership in the PCI in relation to the post-war milieu of political *engagement*, and then briefly examines his work for Einaudi. The second chapter analyses the *Dialoghi col compagno* and the novel *Il compagno*, both indicative, according to Binetti, of the deep and unresolved tension between the exigencies of Pavese's political commitment and his personal, existential uncertainties. Binetti elaborates this analytical perspective in the third chapter, which studies *Il mestiere di vivere* and Pavese's letters, and in the fourth, which looks at his journalistic production and essays. The fifth chapter begins by considering the "elaborazioni teoriche che Pavese andava sviluppando negli ultimi anni di vita sull'idea del mito" (105), and then examines *Dialoghi con Leucò* and the poetry collections *La Terra e la Morte* and *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. In the brief sixth chapter, Binetti offers concluding comments and argues for Pavese's relevance today: "L'importanza fondamentale dell'esperienza poetica ed umana di Pavese risiede [...] nella possibilità di utilizzare l'esempio pavesiano, con i suoi tentativi disperati e contraddittori di definizione di un'identità e con la sua ricerca tenace di una nuova estetica, come chiave di lettura per cercare di capire i tanti perché della crisi di quello che oggi potremmo chiamare lo spettro dell'intellettuale postmoderno" (136-37). An appendix (139-44) provides a brief account and interpretation of the polemic caused in Italy in 1990 by the publication of Pavese's "taccuino," a set of notes written in 1942-43 and containing sensitive comments on contemporary political events. The book includes a bibliography (145-52) and an index (153-55).

A. R.

Franco Zangrilli. *Il fior del ficodindia. Saggio su Bonaviri*. Acireale: la Cantinella, 1997 (Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano, Quaderni 3). Pp. 141.

Presentato da Sarah Zappulla Muscarà, il volume introduce in otto capitoli vari aspetti della multiforme produzione dello scrittore siciliano. Nella premessa lo Zangrilli ne traccia il profilo biografico, ne elenca le numerose opere e ne indica i nuclei critici fondamentali; nel primo capitolo si sofferma sulla frequenza con cui la "figura della madre" (13) appare nei suoi racconti, nelle sue poesie e nei suoi romanzi; nel secondo sulla "novità di linguaggio" presente "nelle opere pubblicate a partire dall'inizio degli anni Ottanta" (23); nel terzo, a proposito di *È un rosseggiar di peschi e d'albicocchi* (del 1986), sull'"immaginazione <<estrosa>>, <<vertiginosa>> e <<delirante>>" dello scrittore (45); nel quarto, dedicato ai racconti di *Lip to lip* (usciti nel 1988), mette in evidenza "la tendenza esoterica, la propensione al fantastico, al curioso, al paradossale, all'ossimoro, all'inusato" (64); nel quinto, su *Il dormiveglia* (del 1988), l'esplorazione del "mondo dei sogni nel contesto sia dell'esperienza quotidiana che della consapevolezza della realtà cosmica" (67); nel sesto, sulle poesie di *Il re bambino* e su *Ghigò* (entrambi del 1990), nota a proposito del primo l'"immaginazione post-moderna", mentre nel secondo la cosciente ripresa di "spunti di poetica, tecniche narra-

tive [...], materia autobiografica dei primi dodici anni della sua vita" (77); il settimo, più in generale, rileva il fatto che nello scrittore, "mentre predominano i libri di narrativa, questa tende ad appropriarsi del linguaggio e dei toni della poesia" (87); nell'ultimo, su *Il dottor Bilob* (del 1994), "un romanzo che è l'opera più autobiografica dello scrittore", lo studioso osserva "la sua straordinaria capacità di arricchirsi e di rinnovarsi a vari livelli" (101). Il volume è corredato di una bibliografia considerevole (113-36) di scritti del e sul Bonaviri, e di indice dei nomi.

A.F.

Biblioteca di Quaderni d'italianistica

is a monograph series published by the Canadian Society for Italian Studies with the aim of fostering the dissemination of Italian Culture by publishing full-length studies in English, French and Italian on all aspects of Italian Literature, Language, and Pedagogy.

The Editor invites all Members to submit their Manuscripts for possible Publication in the Series.

Volumes available:

Julius A. Molinaro, *Matteo Maria Boiardo. A Bibliography of Works and Criticism from 1487-1980.* (\$10.00)

N. Villa, M. Danesi, eds. *Studies in Italian Applied Linguistics/Studi di linguistica applicata italiana.* (\$15.00)

Giovanni Meli, *Don Chisciotti and Sancui Panza*, a bilingual edition, translated, edited and with an Introduction by G. Cipolla. Illustrations by G. Vesco. (\$20.00)

Luigi Pirandello, *Tonight We Improvise and "Leonora, Addio"*, translated, edited and with an Introduction by J.D. Campbell and L.G. Sbrocchi. (\$8.00)

Francesco Loriggio, ed., *Tra due secoli. Il tardo Ottocento e il primo Novecento nella critica italiana dell'ultimo ventennio.* (\$15.00)

A. Alessio, C. Persi Haines, L.G. Sbrocchi, eds. *L'enigma Pirandello.* (\$25.00)

Giovanni Meli, *Moral Fables*, a bilingual edition, translated, edited and with an Introduction by G. Cipolla. Illustrations by W. Ronalds. (\$20.00)

Renzo Titone, ed., *On the Bilingual Person.* (\$ 15.00)

G. Colussi Arthur, V. Cecchetto, M. Danesi, eds., *Current Issues in Second Language Research and Methodology: Applications to Italian as a Second Language.* (\$ 25.00)

J. Picchione, L. Pietropaolo, eds., *Italian Literature in North America: Pedagogical Strategies.* (\$25.00)

Please address all inquiries and orders to:

Leonard G. Sbrocchi, Editor

Dept. of Modern Languages and Literatures

University of Ottawa

Ottawa, Ont., Canada

K1N 6N5

Tel. (613) 564-5471



COVER: KO DESIGN

ISSN 0226-8043